

**„Aus reiner und wahrer Liebe zur Kunst ohne äußere
Mittel“.**

**Bürgerliche Musikvereine in deutschsprachigen
Städten des frühen 19. Jahrhunderts**

Abhandlung
zur Erlangung der Doktorwürde
der Philosophischen Fakultät
der
Universität Zürich

vorgelegt von
Claudia Heine

aus
Deutschland

Angenommen im Frühjahrssemester 2009 auf Antrag von
Herrn Prof. Dr. Laurenz Lütteken und Herrn Prof. Dr. Hans-
Joachim Hinrichsen

Zürich, 2009

Der hohe Werth der geistigen Bildung.

Was ist's, das uns so sehr an Menschen fesselt,
Das uns sie ewig werth und theuer macht?
Ist's Glanz? – ist's äußerer Schein, der Herzen bindet?
O nein, nur wahre Bildung kann es seyn.
Sie ist der Menschheit schönste, reinste Blüthe,
Sie windet Kränze für die Ewigkeit,
Sie athmet stets den Geist der Lieb' und Tugend,
Sie ist's, die Lieb' und treue Freundschaft zeugt.

Unsere Talente sind unsere zuverlässigsten Gönner.

Wer Geist besitzt, besitzt die Kunst,
Was ihm gefällt, aus sich zu machen.

Ein jeder Schritt, den unser Streben,
dem Reich der Wahrheit abgewinnt,
Es ist ein Schritt hinein –
in's heit're Geistesleben.

Glücklich zu leben, weiß nur der, der mit Lust Güter des Geistes gepflegt.

Es kommen oft Stunden, wo du dein selbst bedarfft, und wo findest du dann Rath, wenn dein Geist nicht gebildet ist?

„Lerne viel!“ Das Glück schwindet plötzlich dahin,
Das Erlernte bleibt; nie verläßt es den Menschen in seinem Leben.

Von allem, was man Gut benennt auf dieser Welt;
Ist nichts so schätzenswerth, als Wissenschaft und Kunst;
Denn alles andre wird vom Krieg, und von des Glück's Verwandlung
Zerstört, - es rettet sich die Kunst.

Wer seine Kenntnisse nicht erweitert, der vermindert sie, so wie die Pflanze, die nicht mehr treibt, am Verdorren ist.

Wem es am Eifer fehlt, sich fort zu bilden, verliert nach und nach auch seine frühere erworbene Kenntnisse, wie der Bononische Stein sein eingesogenes Licht.

Bremisches Unterhaltungsblatt, Nr. 38 vom 13. Mai 1823, S. 152.

Inhaltsverzeichnis

1	Einleitung.....	4
1.1	Der Musikverein des frühen 19. Jahrhunderts – eine Einführung in Forschungssituation und Gegenstand.....	4
1.2	Vorgehensweise.....	12
1.3	Materialien	15
2	Rahmenbedingungen und Begriffsklärungen	27
2.1	Zeitraum.....	27
2.2	Geographischer Raum.....	33
2.3	Bürgertum und bürgerliche Gesellschaft um 1800	36
2.3.1	Bürgertum und Bürgerlichkeit	36
2.3.2	Die bürgerliche Bildungsidee	44
2.3.3	Der Dilettantismus	48
2.4	Der Musikverein: Begriffsgeschichte und ein erster Definitionsversuch	52
3	Die Organisation Musikverein	57
3.1	«Die Gesellschaft hat einen Repräsentantenkörper». Der organisatorische Aufbau des Musikvereins.....	57
3.2	«Ausbildung und Aufrechterhaltung der Musik in unserer Stadt». Zielsetzungen und Wirkungsbereiche.....	74
3.3	«Die Einkünfte bestehen vor der Hand in den Beyträgen der einzelnen Mitglieder». Finanzen	84
3.4	Die Mitglieder.....	97
3.4.1	«Jeder Gebildete von unbescholtenem Rufe kann Mitglied des Vereins werden». Soziale Zusammensetzung.....	97
3.4.2	«Diesem Vereine kann als wirkliches Mitglied niemand, als ein Dilettant beytreten». «Werkthätige» und «nicht werkthätige Mitglieder»	115
4	Die Musik im Musikverein	120
4.1	Zusammensetzung des Orchesters und die Professionalisierung	120
4.2	Programmgestaltung	137
5	Der Musikverein in seiner Umwelt.....	149
5.1	Geschlossene Gesellschaft oder öffentlicher Verein?	149
5.2	Vorbilder und Vorgänger	169
5.3	Voraussetzungen, Gründe und Auslöser der Vereinsgründungen	178
6	Synthese	187

ANHANG	193
7 Tabelle der Musikvereine des frühen 19. Jahrhunderts.....	193
7.1 Alphabetisch nach Städten	195
7.2 Chronologisch	208
BIBLIOGRAPHIE	215
QUELLENVERZEICHNIS	234
Gedruckte Quellen	234
Handschriftliche Quellen	238
Bibliotheksverzeichnis.....	243
Abkürzungsverzeichnis.....	244
Danksagung	246

1 Einleitung

1.1 Der Musikverein des frühen 19. Jahrhunderts – eine Einführung in Forschungssituation und Gegenstand

«Wir leben in der glücklichen Zeit der Vereine»¹, stellte Ludwig Samuel Dietrich Mutzenbecher (1766-1838), seines Zeichens königlich dänischer Postmeister, Justizrat, Musikdilettant und Betreiber philosophischer Studien, in seiner sonst zeitweise recht umständlich formulierten Schrift *Ideen zu einem musikalischen Verein in Altona* 1819 lakonisch fest. Sein 24-seitiges Plädoyer für die Gründung einer neuen Musikgesellschaft in Altona zeigt zunächst einmal seine persönliche, äusserst positiv gefärbte Meinung zur gemeinschaftlichen Ausübung von Musik auf, doch es liefert uns ebenso einen Einblick in die Gedankenwelt eines Bürgerlichen des frühen 19. Jahrhunderts betreffend Musik und Musikausübung, ist also ein Spiegel der Entwicklung des Vereinswesens und im Besonderen des Musikvereinswesens jener Zeit. Denn mit seiner knappen Aussage hatte er durchaus Recht. Das frühe 19. Jahrhundert war im deutschsprachigen Raum eine «glückliche Zeit der Vereine». Historikern ist diese Tatsache und die Wichtigkeit dieser in dieser Zeit zu Hunderten neu entstehenden Vereinigungen spätestens seit dem grundlegenden Artikel von Thomas Nipperdey über das Vereinswesen bekannt², und im Speziellen gilt dies auch für die bisher in der musikwissenschaftlichen Forschung wenig beachteten städtischen Musikvereine, die hier synonym auch als Musikgesellschaften bezeichnet werden. Diese bürgerlichen Organisationen erstreckten sich über den gesamten deutschsprachigen Raum und machten offensichtlich einen erheblichen Anteil des städtischen Musiklebens aus, indem sie jeden Winter (teilweise auch im Sommer) regelmässige Abonnementskonzerte veranstalteten und häufig auch in Kooperation mit Chorvereinigungen zu bestimmten Feiertagen grössere Werke aufführten, sofern sie nicht auch einen Chor in sich einschlossen. Das Orchester, das immer Bestandteil des städtischen Musikvereins war, bestand zu einem grossen Teil aus bürgerlichen Dilettanten und wurde durch einige Berufsmusiker ergänzt. Nur in bisher drei Fällen ist uns bekannt, dass das Orchester ein Berufsorchester war³. Diese drei

¹ Altona: Mutzenbecher *Ideen zu einem musikalischen Verein*, S. 21. Allgemeine Hinweise zur Zitierweise: Sekundärliteratur wird mit [Nachnamen Erscheinungsjahr, Kurztitel, erforderliche Seitenangabe] zitiert. Die Kürzel sind in der Bibliographie aufgelöst. Primärquellen werden mit [Ort der Entstehung: Kurztitel meist inkl. Jahrs der Entstehung, Seiten- oder Paragraphenangabe]. Signatur, Aufbewahrungsort und Titel finden sich im Quellenverzeichnis. Zeitschriften und Lexika, die als Quellen verwendet wurden, werden mit [Kurztitel, Seitenangabe] zitiert.

² Nipperdey 1972, Verein als soziale Struktur.

³ Diese drei sind: Hamburgische *Philharmonische Gesellschaft* (nach dem Vorbild der *Londoner Philharmoniker* gegründet), das *Gewandhauskonzert*, das im 18. Jahrhundert seine Wurzeln hat und das Bremer *Privatconcert*, das zur Mehrheit aus Berufsmusikern bestand.

Musikvereine sind trotz ihrer abweichenden Strukturen, aufgrund derer sie innerhalb des deutschsprachigen Musikvereinswesens eine Ausnahme bilden, ebenso bürgerliche Vereinigungen, die hier in die Untersuchung mit einbezogen werden. Die Aufgabe, der sich diese Studie stellen möchte, ist es, die Strukturen des städtischen Musikvereins zu rekonstruieren und seine Verknüpfungen und Wirkungsweise nach aussen kennen zu lernen und damit ein Desideratum der musikwissenschaftlichen Forschung aufzuarbeiten. Nach dem Studium der hier aufzuzeigenden Sachverhalte wird es besser möglich sein, den Kulturbetrieb im heutigen Raum von Deutschland, Österreich und der Schweiz und Teilen des heutigen Ungarn oder Slowenien des frühen 19. Jahrhunderts in seiner Organisation besser zu begreifen und in der europäischen Kulturlandschaft jener Zeit klarer zu positionieren. Wie wir sehen werden, unterscheiden sich die hier untersuchten Vereine von jenen in England oder Frankreich zur gleichen Zeit in verschiedener Hinsicht⁴ und rechtfertigen schon allein deshalb eine eigenständige Studie.

Die bisherige musikwissenschaftliche Forschung hat sich, wie schon erwähnt, nur am Rande mit dem Phänomen der Entstehung und dem Wirken der städtischen Musikvereine im deutschsprachigen Raum zwischen 1800 und 1840 beschäftigt. Musikgeschichtliche Übersichtsdarstellungen übergehen das Thema oftmals, selbst diejenigen, die sich intensiv mit dem 19. Jahrhundert auseinandersetzen, tendieren dazu, diesem Thema wenig Aufmerksamkeit zu widmen⁵. Bisher wurde die Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts in vielen Fällen durch biographische Studien und die Untersuchung verschiedener Gattungen wie Symphonie, Konzert, Chormusik oder Lied nähergebracht. Das bürgerliche Konzertwesen (sofern es möglich ist, dies so zu bezeichnen) als Rahmen dessen, worin die untersuchte Musik aufgeführt wurde, wurde dabei nur eher rudimentär in das Blickfeld gerückt. Es entsteht durch die Lektüre der musikgeschichtlichen Abhandlungen zum frühen 19. Jahrhundert zudem der etwas schiefe Eindruck, das öffentliche Konzertwesen hätte zu grossen Teilen aus Musikfesten, Chor- und Mammutkonzerten bestanden. Der dazu gezeichnete Gegensatz ist stets das sogenannte «private Konzert», auch Haus- oder Salonkonzert genannt, das als (überlebter) aristokratischer Typus des Konzerts gezeichnet wird⁶. Das Abonnements- oder Gesellschaftskonzert der städtischen Musikvereine als sehr wichtiger und stetigster Pfeiler des urbanen Konzertlebens werden dabei meist ausser Acht gelassen⁷, allenfalls werden die städtischen Musikgesellschaften in

⁴ Als Beispiel wäre hier vor allem der sich massiv unterscheidende Grad der Professionalisierung des Kulturbetriebs zu nennen.

⁵ Dahlhaus, Musik des 19. Jh.

⁶ Dahlhaus, Musik des 19. Jh., S. 40.

⁷ Die berühmten Musikfeste des 19. Jahrhunderts waren sehr wohl wichtige Ereignisse, fanden aber weitaus seltener, nämlich maximal ein Mal jährlich, statt als die Gesellschaftskonzerte der

Zusammenhang mit den Chorvereinigungen und den (über)regionalen Musikvereinen in Beispielen genannt⁸. Wir werden sehen, dass die städtischen Musikgesellschaften gerade in einem Gegensatz zu den berühmten Musikfesten standen, dass sich die Klientel auch aus anderen Gesellschaftsschichten zusammensetzte. Zudem werden wir erkennen, dass sie im städtischen Konzertwesen trotz ihrer relativen Geschlossenheit eine wichtige Rolle gespielt haben und sich im Gegensatz zu vielen Männergesangsvereinen nicht vordergründig als sich politisch artikulierende Institutionen positioniert haben.

Der bisher einzige Sammelband, der sich explizit mit Musikvereinen auseinandersetzt, erschien 2007 und bietet eine Aufsatzsammlung verschiedener Autoren, die sich mit den Musikvereinen im europäischen Raum zwischen 1700 und 1920 beschäftigen. So sehr dieses Buch vorbildlich ist und einige wichtige Ergebnisse für einzelne Musikvereine liefert, so rudimentär und lückenhaft musste dieser Versuch von vornherein ausfallen, da es sich um Einzelstudien handelt, deren übergreifende Ergebnisse nur sehr knapp in der Einleitung der beiden Herausgeber Hans Erich Bödeker und Patrice Veit herausgearbeitet wurden⁹. Zunächst beginnt die Einleitung viel versprechend, doch schon nach wenigen Seiten merkt man trotz reichhaltiger bibliographischer Angaben, dass im Grunde für die Untersuchung der Musikgesellschaften im deutschsprachigen Raum nur ältere Literatur verwendet werden konnte¹⁰. Etwas neuere Untersuchungen wie jene von Walter Salmen¹¹ und Hanns-Werner Heister¹² berücksichtigen die beiden Autoren in ihrer Einleitung zwar ebenfalls, doch beschäftigen sich eben jene Bücher nicht mit dem Phänomen der Musikgesellschaften, sondern mit dem Konzert als «Kulturform» bzw. «Kulturgeschichte», was bedingt, dass mehr als die Veranstaltungen der Musikgesellschaften einbezogen werden und die Autoren deshalb nicht auf die Strukturen dieser hier zu untersuchenden Organisationen eingehen (können). Zudem ist der Aufsatz von Bödeker und Veit generalistisch, also für ganz Europa, angelegt und kann daher lokalen und nationalen Besonderheiten keinen grossen Raum bieten. Viele ihrer Aussagen, die vielleicht für den englischsprachigen Raum gültig sein mögen, lassen sich, wie im Laufe dieser Arbeit deutlich werden wird, für den deutschsprachigen Raum nicht einfach übernehmen.

städtischen Musikvereine und müssen deswegen in dieser Hinsicht als Ausnahmeerscheinungen gelten. Zu den Musikfesten vgl. Weibel 2006, Die deutschen Musikfeste.

⁸ Vgl. etwa Riemann, Handbuch der Musikgeschichte, S. 223 oder Schwab 1971, Konzert, S. 24.

⁹ Bödeker/Veit 2007a, Les sociétés de musique en Europe.

¹⁰ Im Grunde stützen sich die beiden Autoren vorwiegend auf Preussner 1935, Die bürgerliche Musikkultur und Pinthus 1932, Das Konzertleben in Deutschland. Zur Kritik an diesen beiden Büchern vgl. weiter unten im Text.

¹¹ Salmen 1988, Das Konzert.

¹² Heister 1983, Das Konzert.

Der Beitrag von Erich Bödeker und Patrice Veit zeigt auf, dass es schlichtweg keine Untersuchungen zum Musikverein im deutschsprachigen Raum zum frühen 19. Jahrhundert gibt¹³. Die ältere Literatur hat sich vorwiegend der Untersuchung der *Collegia musica* und der Musikgesellschaften des 17. und 18. Jahrhunderts gewidmet, so auch Gerhard Pinthus¹⁴ und Eberhard Preussner¹⁵. Letzterer geht auf die Musikvereine als bürgerliche Orchesterinstitutionen ein, jedoch nur sehr rudimentär, denn er beleuchtet vor allem die pädagogischen Ansichten von Hans Georg Nägeli und die damit verbundenen Chöre. Die Untersuchung von Pinthus hat seinen Schwerpunkt vor 1800 und neigt bei nur wenigen Beispielen zu vorschneller Verallgemeinerung. Zum 19. Jahrhundert untersucht er vorwiegend die Liederkreise und Liedertafeln. Die Musikgesellschaften, welche Gegenstand der vorliegenden Studie sind, existieren bei ihm nicht, im Gegenteil stellt er fest: «Abgesehen von wenigen bedeutungslosen Instituten verschwindet jetzt [d. h. im 19. Jahrhundert] jedes öffentliche Musizieren der Liebhaber auf Instrumenten in den grösseren Städten[.] An die Stelle der Liebhaberkonzerte sind die der «Philharmonischen Gesellschaften» getreten.»¹⁶ Diese Aussage lehnt sich an die Gründung der Hamburgischen *Philharmonischen Konzerte* an, die aber, wie wir im Verlaufe dieser Arbeit sehen werden und weiter oben schon angedeutet wurde, eine von wenigen Ausnahmen in ihrer professionellen Organisations- und Ausführungsform darstellt. Wir haben es in vorliegender Studie im Grunde mit zwei Typen von Musikvereinen zu tun: einerseits mit dem Musikverein mit Berufsorchester oder einem Orchester mit hohem Anteil an Berufsmusikern, dessen Abonnenten gleichzeitig zu Mitgliedern werden, aber nicht aktiv musizieren; andererseits mit dem Musikverein mit einem Dilettantenorchester, dessen Mitglieder, inklusive Vorstand, im Orchester aktiv musizieren und somit einen grossen Teil des Orchesters darstellen. Zum ersten Typus zählen lediglich drei bisher zweifelsfrei identifizierte Musikvereine: die Hamburgischen *Philharmonische Gesellschaft*, das *Gewandhauskonzert* und das Bremer *Privatconcert*. Die restlichen Musikvereine sind sämtlich dem zweiten Typus mit Dilettantenorchester zuzuordnen und bilden die überwältigende Mehrheit an Musikgesellschaften im deutschsprachigen Kulturraum. Im Übrigen – um noch einmal auf die zitierte Aussage von Gerhard Pinthus zurück zu kehren – war das «öffentliche Musizieren der Liebhaber» nicht so öffentlich, wie es in dieser Aussage erscheinen

¹³ Die Literatur zu den englischen und französischen Gesellschaften ist – wenn auch nur wenig – reichhaltiger. Vgl. dazu die Bibliographie in Bödeker/Veit 2007b, *Sociabilité, musique et concert*, v. a. S. 2-3.

¹⁴ Pinthus 1932, *Das Konzertleben in Deutschland*.

¹⁵ Preussner 1935, *Die bürgerliche Musikkultur*.

¹⁶ Pinthus 1932, *Das Konzertleben in Deutschland*, S. 112f.

mag, denn die Musikgesellschaften des 18. Jahrhunderts hatten durchaus einen sehr privaten Charakter¹⁷.

Auch in der neueren Literatur wurde den Musikgesellschaften bisher nur wenig Platz eingeräumt, die Autoren haben sich eher mit dem Phänomen des in der frühen Neuzeit bis ins 19. Jahrhundert schrittweise entstehenden Konzertwesens beschäftigt als mit den dasselbe tragenden Organisationen, die meist nur nebenbei erwähnt werden, wie zum Beispiel in Heinrich Schwabs Buch zum Konzert von 1971¹⁸. Walter Salmen widmete in seinem knapp 250-seitigen Buch zum Konzert von 1988 gerade mal etwas mehr als zwei Seiten den Konzertvereinen¹⁹. Auch seine Angaben zu den Konzertvereinen können nur sehr oberflächlich sein, da er ganz Europa und Amerika berücksichtigt. Der Autor bezieht sich ausserdem auf die Zeitspanne von 1700 bis knapp 1900. Das Buch, das neben Schwabs Bildband immer noch als eines der Grundlagenwerke zum Konzertwesen gilt, hat zudem den grossen Mangel der Tendenz, Quellenangaben zu Aussagen und Zitaten nur vereinzelt und zuweilen ungenau zu liefern.

In der Enzyklopädie *Musik in Geschichte und Gegenwart* findet sich in der zweiten Ausgabe weder zum Stichwort «Musikverein» oder «Musikgesellschaft» noch zu dem Begriff «Gesellschaft» oder «Verein» eine Übersicht zu dem gerade im deutschsprachigen Raum übergreifenden Phänomen der Musikvereine, was das völlige Fehlen an Studien in diesem Bereich eindrucksvoll unterstreicht²⁰. In der ersten Ausgabe der Enzyklopädie findet sich immerhin ein verdienstvoller Artikel zu «Gesellschaften und Vereine» von Richard Schaal²¹. Dieser befasst sich mit den musikalischen Vereinigungen vom 16. bis 20. Jahrhundert und ist deshalb sehr allgemein und zudem in vielen Teilen heute überholt. Er bietet eine minimalistische Übersicht über die Vielfalt der musikalischen Gesellschaften des 19. Jahrhunderts und nur erste Anhaltspunkte für den Beginn einer Recherche. Arbeitet man sich genauer in das Thema ein, so bemerkt man die Unzulänglichkeit des Artikels in Hinsicht der Vollständigkeit der Auflistung sehr schnell²².

Diese bisher unterlassene Erforschung der Musikvereine ist zumindest erstaunlich, da ja immer wieder behauptet wird, dass das Konzertleben, wie wir es heute kennen, entscheidend durch die regelmässigen Veranstaltungen der

¹⁷ Pinthus 1932, *Das Konzertleben in Deutschland*, S. 118f.

¹⁸ Schwab 1971, *Konzert*. Immerhin findet sich dort eine erste rudimentäre Bibliographie zu den Musikvereinen in Europa auf S. 24, Anm. 116.

¹⁹ Salmen 1988, *Das Konzert*, S. 68-70.

²⁰ Wohl gibt es aber einen Artikel zum Stichwort «Collegium musicum»: Platen, *Collegium musicum* (MGG2).

²¹ Schaal 1956, *Gesellschaften und Vereine* (MGG1).

²² Schaal 1956, *Gesellschaften und Vereine* (MGG1), Sp. 7).

Musikvereine geprägt worden sei²³ bzw. diese «nach 1700 bestimmend in die Konzertgeschichte eingewirkt haben»²⁴. Die Musikgesellschaften waren neben den Singvereinigungen wohl das wichtigste Standbein des städtischen Konzertlebens der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Die Ursache der bisher unterlassenen Untersuchung dieser Organisationen mag einerseits darin liegen, dass sich die Musikwissenschaft lange lieber auf den Inhalt der Musik sowie auf die Komponisten selbst konzentriert und sich erst in den letzten dreissig bis vierzig Jahren mehr der sozialgeschichtlichen Perspektive, mithin der Lebenswelt (nach Rudolf Vierhaus) der Musiker und Komponisten, geöffnet hat²⁵. Andererseits mag es bisher redundant erschienen sein, sich mit Musikvereinen zu beschäftigen. Dass dies aber nicht der Fall ist, zeigt schon das allgemeine Missverständnis des Begriffs «(städtischer) Musikverein», der meist mit dem Begriff der Chorvereinigung, der Militärkapelle oder dem des überregionalen Musikvereins (also der die grossen Musikfeste organisierenden Institution) gleichgesetzt wird. Unter einem Musikverein oder einer Musikgesellschaft verstand man allerdings im frühen 19. Jahrhundert – und um erneuten Missverständnissen vorzubeugen: hier wird dieser Begriff in dieser historischen Bedeutung verstanden – eine bürgerliche Vereinigung zur regelmässigen Ausübung von Vokal- und Instrumentalmusik²⁶.

Die Historiker hingegen haben sich etwas ausgiebiger mit dem allgemeinen Phänomen der Welle von Vereinsgründungen im frühen 19. Jahrhundert auseinander gesetzt, in welche sich auch die Musikvereine zwanglos eingliedern lassen. Eine wichtige Übersicht bietet Thomas Nipperdey in seinem Aufsatz aus dem Jahre 1972, in dem er grundlegende Züge des sich entwickelnden Vereinswesens des 19. Jahrhunderts herausarbeitet²⁷. Dennoch scheint auch in der Geschichtswissenschaft eine eingehende übergreifende Studie zum Vereinswesen im deutschsprachigen Raum des 19. Jahrhunderts noch zu fehlen, während Einzelstudien zu technischen Vereinen, Geschichtsvereinen und dgl. schon vorliegen²⁸. Wolfgang J. Mommsen wies in mehreren Aufsätzen auf die Wichtigkeit des Vereinswesens und vor allem der Kulturvereine für die Konstituierung des neuen Bürgertums hin²⁹. Doch obwohl noch weitere Arbeiten auf die Wichtigkeit der künstlerischen Vereine und der Musik

²³ Heister 1996, Konzertwesen (MGG2), Sp. 694.

²⁴ Salmen 1988, Das Konzert, S. 68.

²⁵ Vierhaus 1995, Rekonstruktion historischer Lebenswelten; vgl. in Bezug auf das Fach Musikwissenschaft auch Lütteken 2000, Wie ‚autonom‘ kann Musikgeschichte sein?

²⁶ Eine genauere Definition und weitere Informationen finden sich in Kapitel 2.4.

²⁷ Nipperdey 1972, Verein als soziale Struktur.

²⁸ vgl. dazu eine kleine bibliographische Übersicht in Kraus HC 2008, Kultur, Bildung und Wissenschaft im 19. Jh., S. 139-141.

²⁹ Mommsen 2000b, Kunst- und Museumsvereine; Mommsen 2000c, Kultur als Instrument der Legitimierung.

hingewiesen haben³⁰, ist bisher das Musikvereinsleben auch aus der Diskussion der Historiker weitgehend ausgespart geblieben³¹. Einzig Albert Tanner streift in seiner Untersuchung zum Bürgertum in der Schweiz zwischen 1830 und dem frühen 20. Jahrhundert immerhin die *Bernische Musikgesellschaft* und weist darauf hin, dass die Musik für das Zusammentreffen alter Bürgereliten (Patrizier) und den neuen Bürgerlichen eine besondere Wichtigkeit darstellte³², bevor er auf die soziale Zusammensetzung innerhalb der Museumsgesellschaften in Zürich und Bern genauer eingeht³³.

Die Literatur der Historiker zum Bürgertum im 19. Jahrhundert, das die Trägerin der Musikgesellschaften darstellt, ist hoch differenziert und äusserst reichhaltig, auch wenn nach dem Studium der Texte nicht immer für Klarheit gesorgt ist, was denn nun unter Bürgertum oder Bürgerlichkeit verstanden wird³⁴. In der Diskussion der Historiker wird immer wieder besprochen, ob der Begriff «Bürgertum» überhaupt noch gerechtfertigt ist. Es sei hier schon vorweg genommen, dass die vorliegende Studie an dem Begriff festhält und festhalten muss, um die Trägerschaft der Musikvereine überhaupt definieren zu können. Was unter dem Begriff des Bürgertums bzw. der Bürgerlichkeit hier verstanden wird, wird der Leser im zweiten Kapitel erfahren.

Die Musikgesellschaft wird hier als Organisation begriffen, die in einem Spannungsfeld mit verschiedenen auf die Vereinigung einwirkenden und sich gegenseitig beeinflussenden Variablen steht. Das Phänomen der sich zu Beginn des 19. Jahrhunderts in einem ersten Schub sehr schnell ausbreitenden Musikvereine um 1810 bis etwa 1830 muss von mehreren Gesichtspunkten aus betrachtet werden, um es umfassend begreifen zu können. Es muss zunächst in die historische Landschaft eingebettet werden, die sich zusammensetzt aus ‚deutscher‘ Geschichte, die den historischen Rahmen zu geben scheint, und Lokalgeschichte, die zuweilen die Auslöser zur Gründung der einzelnen Musikvereine lieferte, wobei in diesem Rahmen nicht immer auf die einzelnen Begebenheiten eingegangen werden kann. Zur ‚deutschen‘ Geschichte gehört zum frühen 19. Jahrhundert unweigerlich das immens an Bedeutung gewinnende Bürgertum, die Bürgerlichen in neuem Sinne, und seine

³⁰ so z. B. Kocka 1988b, Bürgertum und bürgerliche Gesellschaft, S. 27.

³¹ So jüngst in Kraus HC 2008, Kultur, Bildung und Wissenschaft im 19. Jh., insbes. S. 5-10 und S. 36-40, wo zwar die Musikgeschichte angesprochen, aber das musikalische Vereinsleben unter den «Kulturellen Institutionen» völlig ausser Acht gelassen wird.

³² Tanner 1995, Bürgertum in der Schweiz, insbes. S. 439-441. Hier geht er aber nur auf die Berner Musikgesellschaft näher ein, die *Allgemeine Musikgesellschaft Zürich* findet keine Berücksichtigung.

³³ Tanner 1995, Bürgertum in der Schweiz, S. 444-476.

³⁴ Zur umfangreichen Literatur zum Bürgertum vgl. Kapitel 2.3.

sich fortsetzende Geselligkeit. Damit verbunden ist wiederum das bürgerliche Verständnis und Ausüben von Politik auf kommunaler Ebene und das mit dem Bürgertum eng verknüpfte und sich in rasender Geschwindigkeit in verschiedensten Interessens- und Wohltätigkeitsgebieten entfaltende Vereinswesen. Und wenn man schon von der mittlerweile scheinbar zerfallenden Kategorie «Bürgertum» spricht, so darf man auch die sogenannte bürgerliche Bildungsidee, die wahrscheinlich gerade in Deutschland eine durchaus wichtige Rolle spielte, nicht ausser Acht lassen, zumal ohne sie der «klassische» Musikverein mit seinen Dilettanten nicht so denkbar gewesen wäre, wie er sich uns heute präsentiert. Nicht zuletzt spielten auch ein patriotischer Impuls und die Musikanschauung eine nicht unerhebliche Rolle bei der Gründung der Musikvereine, denn Musik konnte diesen hohen Stellenwert, die sie ab dem 19. Jahrhundert genoss, nur erhalten, weil das Bürgertum und die (Musik)Philosophen eine durch und durch positive Wirkung der Musik auf das Gemüt und den Charakter des Menschen attestierten.

Hier soll versucht werden, dieses breite Panorama und seine Facetten, in welchem jeder Musikverein gesehen werden muss, in einem ersten Versuch systematisch aufzuzeigen. Die Herangehensweise an das Thema wird weiter unten genauer erklärt.

Das erste und zweite Kapitel widmen sich der grundlegenden Ausführung zur Vorgehensweise, zu den verwendeten Quellen und Sekundärliteratur und liefern Begriffsklärungen zum Bürgertum und zur Bürgerlichkeit in einer notwendig pragmatischen Art und Weise. Ebenso wird der geographische und zeitliche Rahmen abgesteckt. Das Hauptgewicht der Studie liegt auf dem dritten und vierten Kapitel und damit der Untersuchung des Gegenstandes selbst: des Musikvereins und seiner Musik. Im dritten Kapitel werden dem Leser die Organisation, die konkreten Zielsetzungen und Wirkungsbereiche sowie die Finanzierung des Vereins und die Zusammensetzung der Mitglieder und damit die Soziologie des Vereins erschlossen, bevor er sich mit der Ausübung der Musik vertraut machen kann. Dabei werden ebenso das Orchester, seine Zusammensetzung, Grösse und die ausführenden Personen wie auch die Programmgestaltung und ihre Regeln vorgestellt. Im fünften Kapitel schliesslich öffnen sich die Fragestellungen vom Gegenstand der Musikgesellschaft aus nach aussen und es wird dabei die Frage nach den Gründen der Entstehung von Musikvereinen gestellt, nach den Vorbildern inner- und ausserhalb der Musik gesucht und die Rolle der Musikanschauung, also der damaligen Überzeugungen, was Musik vermag, angesprochen. Die Frage nach dem tatsächlichen Grad der Öffentlichkeit ist ebenso eine Frage, die angesprochen wird.

Natürlich kann in diesem Rahmen keine umfassende, lückenlose Studie vorgelegt werden, und der vorliegende Text will dies auch gar nicht sein. Diese Untersuchung stellt vielmehr einen ersten Systematisierungsversuch dar. Schon um den personellen Verflechtungen der Musikvereinsmitglieder mit den jeweiligen städtischen Politiker-

und Regierungspersönlichkeiten oder den Vernetzungen der Mitglieder zu anderen Vereinen (Geschichts-, Naturwissenschafts-, Sing- oder Geselligkeitsvereine, um nur ein paar wenige Typen anzusprechen) nachgehen zu können, bedürfte es einer umfassenden überregionalen Studie, die an verschiedenen Standorten ausgeführt und von mehreren Personen durchgeführt werden müsste, aber viele weiterführende Ergebnisse verspräche. Im Rahmen des vorliegenden Textes konnte diese verlockende Perspektive der Vernetzung der Musikvereinsmitglieder mit wichtigen politischen Persönlichkeiten oder die Untersuchung, ob und in welchem Masse die Mitglieder der Musikgesellschaft noch in weiteren Vereinen tätig waren, nicht systematisch ausgearbeitet werden. Wie weiter oben schon angedeutet, können nur erste Vermutungen angestellt werden. Doch Vollständigkeit ist, wie gesagt, nicht der Anspruch – diese Studie will vielmehr Tendenzen und erste Einblicke in die Organisation des sich im städtischen Konzertleben des frühen 19. Jahrhunderts sich schnell etablierenden Musikvereins ermitteln, sie will grundsätzliche Aussagen zu Entstehung, Zusammensetzung, Zielen und Wirkung dieser Gesellschaften tätigen.

1.2 Vorgehensweise

Da es sich hier um eine Studie zu Musikvereinen im deutschsprachigen Raum handelt, sollen natürlich möglichst viele solche Vereinigungen aus diesem Gebiet berücksichtigt werden. Die Auswahl der hier zu behandelnden Musikgesellschaften beruht einerseits auf vorhandener Sekundär- und Primärliteratur wie Einzeluntersuchungen oder Festschriften, andererseits auf den überlieferten Quellen. Es geht hier nicht darum, festzustellen, welcher Musikverein der wichtigste oder der qualitativ beste war – sofern dies festzustellen überhaupt möglich ist. Diese Musikvereine, deren Konzerte wir bisher am besten kennen (zu nennen wären etwa das Leipziger *Gewandhauskonzert*, die Wiener *Gesellschaft der Musikfreunde*, die Hamburgischen *Philharmonische Gesellschaft* oder die Frankfurter *Museumsgesellschaft*), sollen nicht bevorzugt behandelt oder gar über ihre Arbeit oder Wichtigkeit geurteilt werden. Ebenso wenig dienen sie als Vorbild oder Gradmesser für die Gegenüberstellung der zu vergleichenden Gesellschaften. Natürlich sind uns diese Vereine auch so bekannt, weil es viele Studien zu ihrer Konzerttätigkeit gibt und ein gewisser Schwerpunkt war auch hier nicht zu vermeiden. Ziel dieser Arbeit ist dennoch ein Vergleich zwischen den verschiedenen Formen der bürgerlichen Selbstorganisation auf orchesterlicher (und teilweise integrierter choraler) Ebene, die sich Musikverein oder Musikgesellschaft nannte. Aus diesem Grund werden hier auch eher unbekanntere Gesellschaften berücksichtigt, deren Material uns in genügender Qualität überliefert ist, um damit wissenschaftlich arbeiten zu können. Genannt seien etwa der *Erfurter Musikverein*, die *Allgemeine*

Musikgesellschaft Zürich, die (erste) *Philharmonische Gesellschaft* in Berlin oder die *Bernische Musikgesellschaft*. Natürlich konnten nicht alle Musikvereine berücksichtigt werden, zu vielen der im Anhang verzeichneten Musikvereinen gibt es zudem keine weiterführende Literatur, es ist uns lediglich bekannt, dass sie existiert haben. Es handelt sich also im Grunde um einen strukturgeschichtlichen Ansatz, der aber nicht auf eine theoretische Definition hinaus läuft oder eine Theorie des Musikvereins bieten wird. Es ist vielmehr der Versuch einer ersten Bestandesaufnahme, der aber keine Entwicklung des Begriffs bis hin zur Theorieschärfe erarbeiten will.

Konkret bezieht die Studie ihre Informationen zu einem grossen Teil aus Festschriften und Archivmaterialien der Musikvereinsdirektionen, die aus Statuten, Protokollbüchern, Konzertprogrammen, Jahresrechnungen, Mitgliederlisten, Korrespondenz und dgl. bestehen. Gewisse Kapitel oder Unterkapitel können sich durch die vorgegebenen Fragestellungen, die über den Musikverein selbst hinaus gehen, nicht auf das Quellenstudium beschränken. In diesen Fällen wird die nötige Literatur hinzugezogen. Auf Musikvereine bezogen ist aufgrund der in Kapitel 1.1 aufgezeigten, desolaten Forschungslage die Fachliteratur aber auf wenige Einzelstudien beschränkt³⁵.

Die Quellenlage zu den Musikvereinen in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts ist erfreulicherweise in vielen Fällen relativ gut, wenn auch nicht so lückenlos wie nach 1850. Die Archivmaterialien wurden im 20. Jahrhundert in den meisten Fällen an die städtischen Bibliotheken oder Archive übergeben und haben den Zweiten Weltkrieg bis auf wenige Ausnahmen wie Köln, Darmstadt und Frankfurt a. Main gut überstanden. Heute sind sie meist in Stadt- oder Staatsarchiven zu finden³⁶. Ihre Akten werden der städtischen oder regionalen Geschichte und nicht anderen musikalischen Quellen wie Konzertprogrammen oder Notenmaterialien zugeordnet.

Durch den Umstand, dass uns insgesamt viele verschiedene Quellengattungen überliefert sind, haben wir das Glück, dass diese sich gegenseitig ergänzen. Die Vorgehensweise bei der Heranziehung dieser Quellen ist vergleichsweise pragmatisch gelöst worden. Aus den für die jeweilige Fragestellung betreffenden Dokumenten werden die aussagekräftigsten zitiert. Um jedoch eine schiefe oder einseitige Sicht zu verhindern und Objektivität zu gewährleisten, war es nötig, möglichst viele Musikvereine gleichzeitig zu untersuchen und Sachverhalte möglichst anhand von gleichen oder ähnlichen Quellengattungen mehrerer Musikvereine zu veranschaulichen. Meist findet sich der Verweis auf weitere Quellen mit der gleichen Aussage in den Fussnoten. Dieser Ansatz hatte unter anderem zur Folge, dass auch Musikvereine mit einbezogen worden sind, von welchen uns nur wenige

³⁵ Die meisten Artikel zu Musikvereinen finden sich in: Bödeker/Veit 2007a, Les sociétés de musique en Europe.

³⁶ vgl. Bibliotheksverzeichnis.

Quellengattungen überliefert sind wie die *Philharmonische Gesellschaft* Berlin³⁷ oder der *Musikalische Verein* in Braunschweig³⁸. Entscheidend war stets die Aussagekraft der überlieferten Quellen. Die Vielzahl von untersuchten Musikvereinen erlaubt es, ein genaueres, konzises Bild der untersuchten Fragestellungen zu zeichnen.

Grundsätzlich werden die folgenden 24 (26) Musikvereine in vorliegender Studie in wechselnder Intensität durch Quellen und/oder Literatur berücksichtigt (alphabetisch nach Städten geordnet; die Fälle, in welchen Archivmaterialien hinzugezogen wurden, sind mit Stern [*] gekennzeichnet): *Philharmonische Gesellschaft** in Berlin, *Bernische Musikgesellschaft* in Bern, *Musikalischer Verein**, *Musikalisch literarischer Verein** und *Musik-Verein** in Braunschweig, *Privatconcert** in Bremen, *Liebhaber-Conzert-Gesellschaft* in Dortmund, *Musikverein* in Düsseldorf, *Musikverein* Eisenach, *Erfurter Musikverein** und *Sollerscher Musikverein** in Erfurt, *Museumsgesellschaft* in Frankfurt am Main, *Steiermärkischer Musikverein** in Graz, *Philharmonische Gesellschaft** in Hamburg, *Musikalische Gesellschaft* in Köln, *Concert-Gesellschaft* in Köln, *Philharmonische Gesellschaft* in Laibach (heute Ljubljana), *Gewandhauskonzert** und *Musikverein Euterpe** in Leipzig, *Musikalische Akademie* in Mannheim, *Musikalische Akademie(*)* in München, *Musikverein** in Münster, *Gesellschaft der Musikfreunde des österreichischen Kaiserstaates** in Wien, *Allgemeine Musikgesellschaft Zürich** (und ihre Vorgängergesellschaften *Musikgesellschaft auf dem Musiksaal* und *Musikgesellschaft der mehreren Stadt*). Die Auswahl der Musikvereine beruht darauf, dass die Literatur und/oder Quellenlage es qualitativ erlauben, Rückschlüsse über einzelne oder mehrere zu untersuchende Aspekte wie soziale Zusammensetzung, Struktur bzw. Organisation oder Grösse, die Finanzen oder den Inhalt der Konzertprogramme zu erlangen. In einigen Fällen ist mehr Material vorhanden als in anderen und bietet die Gelegenheit, mehrere Aspekte zu beleuchten, in anderen wird jener Gesichtspunkt beleuchtet, über den die Literatur oder die Quellen Auskunft geben. Weil die meisten der hier verwendeten Quellen in ihrem Wortlaut unbekannt sind, wurde der Vollständigkeit halber beschlossen, diese statt als Anhang als Dokumentenband beizufügen³⁹.

Es wird darauf verzichtet, die einzelnen Musikvereine und ihre Geschichte im Einzelnen nachzuzeichnen. Die Literatur dazu ist in den meisten Fällen vorhanden. Besondere zu berücksichtigende Umstände oder Sachverhalte werden an gegebener Stelle für das bessere Verständnis selbstverständlich eingestreut.

³⁷ Hier sind nur wenige Quellen überliefert. Die meisten Dokumente enthalten ‚lediglich‘ Korrespondenz. Immerhin sind die Statuten von 1825 erhalten.

³⁸ Ausser den Jahresrechnungen des Vereins und einiger Korrespondenz konnten bisher keine weiteren Quellen ausfindig gemacht werden.

³⁹ Der umfangreiche Dokumentenband wird gesondert publiziert. Die Publikation ist in Vorbereitung.

1.3 Materialien

Die desolate Literatur- und Forschungslage zum städtischen Musikverein zwingt dazu, Primärquellen und Festschriften zur Erforschung dieser Organisation hinzuzuziehen. Die Erkenntnisse beruhen zum grossen Teil auf systematischem Quellenstudium und -auswertung. Die Quellengattungen, welche hier untersucht wurden, sind in der musikwissenschaftlichen Forschung bisher nur selten berücksichtigt worden, und es erscheint deshalb als adäquat, diese an dieser Stelle einmal näher zu beleuchten und zu diskutieren.

Ein Quellentypus liefert nicht immer von sich aus abschliessende Antworten und es müssen zuweilen weitere Informationen zugezogen werden, um ein umfassendes Bild zu erhalten. Ein gewisser Interpretationsspielraum ist bei der Quellenauswertung zudem immer vorhanden und unvermeidlich. Verbliebene Lücken sollen hier aufgezeigt werden, aber auch, welche Antworten die verwendeten Quellengattungen liefern konnten und können. Die Quellenlage ist zwar von Musikverein zu Musikverein sehr unterschiedlich, jedoch im Allgemeinen gut bis sehr gut. Es sind uns in einigen Fällen verschiedene Quellengattungen überliefert, deren Angaben sich oft gegenseitig ergänzen und uns dadurch eine klarere Vorstellung des Gegenstandes vermitteln. Dass versucht wurde, eine möglichst objektive Untersuchung durchzuführen, indem möglichst viele verschiedene Musikvereine berücksichtigt wurden, wurde bereits weiter oben schon aufgezeigt.

Folgende Quellengattungen also wurden dieser Arbeit zugrunde gelegt (die Quellengattungen sind im Grossen und Ganzen nach der Häufigkeit ihrer Verwendung absteigend geordnet): Statuten (Satzungen), Festschriften, Konzertprogramme, Rechnungsabschlüsse / Jahresrechnungen, Mitgliederlisten, Protokollbücher / Protokolle, Berichterstattung und Korrespondenz. Diese Quellentypen werden nun im Folgenden einzeln genauer vorgestellt.

a) Statuten

Die Musikvereinsstatuten sind neben den Festschriften und Konzertprogrammen die wohl am häufigsten überlieferte Quellengattung, da sie oft gedruckt und somit in einer Vielzahl von Exemplaren hergestellt wurden, während andere Quellengattungen wie Protokolle oder Rechnungsabschlüsse und dgl. meist handschriftlich und nur einfach angefertigt wurden. In der Regel erhielt jedes Mitglied beim Eintritt in den Verein ein Exemplar der gerade gültigen Statuten. Es gibt gar Beispiele, da kennt man nur noch diese und hat sonst erst einmal keine oder

nur wenige weitere Angaben zur Vereinstätigkeit und Dauer des Bestandes⁴⁰. Die Statuten dienten als geschriebene Regeln für das Verhalten der Vereinsmitglieder, des Vorstandes und in einigen Fällen auch des Dirigenten und sind deshalb, wahrscheinlich auch um Missverständnissen und Missbrauch vorzubeugen, sehr ausführlich formuliert worden⁴¹. Dies ermöglicht es heute wiederum, auf verschiedenste Fragen Antworten zu erhalten. Die Statuten eines Musikvereins sind deshalb eine äusserst wichtige und bisher weitgehend unbeachtet gebliebene Informationsquelle, um die Vorgänge und die Struktur und ihre Institutionalisierung in einer Musikgesellschaft rekonstruieren und vergleichen zu können. Sie geben nicht nur Auskunft darüber, welchen Zweck die Gesellschaft verfolgte (häufig im ersten oder zweiten Paragraph zu finden) oder wie der Vorstand gegliedert war, sondern auch, wie das Aufnahmeverfahren bei einem neuen Mitglied aussah und wie hoch das Eintrittsgeld und die jährlichen Beiträge ausfielen. Wir erfahren zudem in vielen Fällen, wie oft der Musikverein gedachte, Konzerte zu geben, welche Konzertarten vorgesehen waren und welche Art von Publikum in diesen zugelassen wurde. In einigen Exemplaren wird erklärt, woher die Einnahmen des Musikvereins stammten und wofür das Geld ausgegeben wurde. Alle diese Angaben führen zu Rückschlüssen, wie öffentlich ein Musikverein war bzw. sein wollte (Konzertarten, Aufnahmeverfahren, Eintrittsgeld und Beiträge), wie komplex seine Organisationsform war (Gliederung der Vorstandsfunktionen) und welche Aufgaben eine Musikgesellschaft zu erledigen sich auferlegte (Zweck). Ebenfalls sind die Angaben zum «Musikdirektor» von grossem Interesse, denn sie zeigen die Kompetenzen des Dirigenten (bzw. zu Beginn des 19. Jahrhunderts des ersten Violinisten) und dessen Zusammenarbeit mit dem Vorstand auf.

Der Vorteil der Statuten als Informationsquelle liegt auch darin, dass diese meist nach mehreren Jahren aufgrund veränderter Ansprüche angepasst werden mussten und uns aus diesem Grund, wenn die verschiedenen Statuten über einen längeren Zeitraum überliefert sind, die Entwicklung der Organisation Musikverein, die Veränderung eines Zwecks und den Grad der Professionalität übermitteln. Wir können zum Beispiel das sich verändernde Ansehen der Passivmitglieder oder die Entwicklung der Zahl der gebotenen Konzerte über mehrere Jahrzehnte verfolgen.

Freilich birgt die Quellengattung der Statuten auch Risiken in sich. Trotz der Angabe des Zweckes und der Ziele der Vereinigung erfahren wir nichts über die

⁴⁰ Zwei Beispiele: Berlin: Statuten Druck MV 1825. Wir wissen sonst sehr wenig über die *Philharmonische Gesellschaft* Berlin. Das Auflösungsjahr ist nicht bekannt. Zudem sind fast nur Korrespondenz und nur wenige weitere Dokumente überliefert, und diese stammen zumeist lediglich aus den ersten Wirkungsjahren; Braunschweig: Statuten musikalisch-literarischer V 1841. Ausser den Statuten sind bisher keine weiteren Quellen zu dieser Gesellschaft bekannt.

⁴¹ Die Statuten der *Gesellschaft der Musikfreunde* in Wien aus dem Jahr 1814 beinhalten 96 Paragraphen. Vgl. Wien: Statuten MV 1814. Die Statuten füllten zumeist ein kleines gedrucktes Büchlein von ca. 10-16 oder mehr Seiten.

Gründe des Zusammenschlusses und ihrer gesamtgesellschaftlichen Bedeutung. Hier müssen weitergehende Überlegungen getätigt werden, um nicht zu kurzfristig zu bleiben. Ausserdem versprechen Statuten oftmals viel, aber ob die vorgegebenen Ziele und Arbeitsweisen erreicht wurden, lässt sich nicht immer sagen. Vor allem, wenn uns bestimmte Vorhaben nur in den Statuten überliefert sind, kann nicht abgeschätzt werden, ob das, was sich der Verein in ihnen vorgenommen hat, auch umgesetzt werden konnte⁴². Die Angabe, dass die Durchführung von 10 Konzerten das Ziel einer Konzertsaison sei, bedeutet noch nicht, dass die tatsächlich organisiert wurden. Zudem sind sicherlich einige Angaben recht schematisch ausformuliert. Es ist weiterhin anzunehmen, dass die Statuten träge auf Veränderungen reagierten. So ist nicht auszuschliessen, dass die tägliche Praxis im Verhältnis zu den Statuten schon längst anders aussah und diese Veränderungen sich erst nach einer gewissen Zeit in ihnen niederschlug. Man muss daher mit der Angabe von Jahreszahlen vorsichtig sein. Jedoch sind trotz der Trägheit klare Entwicklungslinien oder Trends zu erkennen, wenn man viele verschiedene Statuten miteinander vergleicht. Man kann darin durchaus schlüssige Erkenntnisse aus dieser Quellengattung ziehen, wenn man sich nicht auf die Angaben eines einzelnen Musikvereins verlässt.

Durch ihre Vielseitigkeit werden die Statuten in mehreren Kapiteln verwendet. Sie dienen vor allem als Grundlage im Verlaufe des ganzen Kapitels 3 zur Organisation Musikverein und werden ebenso im Kapitel 5.1, in dem die Öffnung des Musikvereins nach aussen überprüft wird, zitiert.

b) Festschriften

Im Allgemeinen gelten Festschriften als Sekundärliteratur – auch in vorliegender Studie sind sie in der Bibliographie zu finden. Dennoch sind auch sie eigentlich (wie im Übrigen jede Art von Sekundärliteratur) eine Quelle und ein Zeitdokument. Die meisten der hier verwendeten Jubiläumsschriften sind im frühen 20. Jahrhundert zum hundertjährigen Bestehen des Vereins publiziert worden. Ihr Ziel ist es nicht immer, die realen Verhältnisse nachzubilden, es geht vielmehr darum, das langfristige Bestehen zu feiern. Dabei ist es durchaus nicht auszuschliessen, dass gewisse Beschönigungen stattfanden, und es ist durchwegs zu beobachten, dass vor allem die Sternstunden und die berühmtesten Dirigenten beleuchtet werden. So sind Krisenzeiten zwar erwähnt, aber immer in der Hinsicht darauf, wie der Verein danach

⁴² Ein Beispiel wäre das in den ersten Statuten verankerte Vorhaben der Wiener *Gesellschaft der Musikfreunde*, eine Vereinszeitung unter dem Titel «Annalen der Gesellschaft der Musikfreunde des österreichischen Kaiserstaates» in regelmässiger Folge zu publizieren. Der Plan wurde zunächst bis 1829 nicht verwirklicht, dann für zwei Jahre die «Monatsberichte der Gesellschaft der Musikfreunde des Oesterreichischen Kaiserstaates» publiziert. Vgl. Wien: Statuten MV 1814, § 3 und Perger/Hirschfeld, *Gesellschaft der Musikfreunde Wien*, S. 43ff.

erblühte – wobei es sich von selbst versteht, dass die Blütezeit stets ausführlicher dargestellt ist als die schwierige Zeit. Festschriften waren dazu da, dem Verein und seinen besonders verdienstvollen Mitgliedern zu huldigen. Eine kritische Anmerkung gegenüber Struktur und einzelnen Persönlichkeiten ist deshalb nie zu finden. Die Qualität der Konzerte wird stets nur positiv hervorgehoben oder nicht genauer beschrieben. Die Sichtweise ist also zuweilen etwas einseitig und schwerpunktlastig. Es ist zudem zu bedenken, dass es sich in den meisten Fällen nicht um wissenschaftliche Studien handelt. Gewisse Hinweise können deswegen eher ungenau sein, ebenfalls müssten Zahlen überprüft werden. Die Verweise auf die zitierten Quellen fehlen grösstenteils, und in einigen Fällen sind gar keine Angaben zu finden. Die Qualität der Festschriften und der darin zusammen getragenen Informationen schwankt also sehr und kann in einigen Fällen nicht überprüft werden. Es gibt hervorragende Festschriften, die uns ein sehr genaues Bild gerade zur Entstehungszeit und den Entstehungsgründen liefern, andere hingegen schweigen sich gerade über den Beginn ihrer Institution – oft auch aus Mangel an Quellen – aus. Es gilt deshalb, jede Festschrift für sich zu beurteilen.

Da die Jubiläumsfeiern zum hundertjährigen Bestehen vor dem Zweiten Weltkrieg gefeiert wurden, sind die Festschriften manchmal die einzige Quelle, die wir noch haben, in jenen Fällen nämlich, in denen die Dokumente im Krieg verbrannt sind⁴³. Die Wichtigkeit der Festschriften als Informationsquelle soll auch hier weiterhin unbestritten bleiben. Die Angaben darin sind meist trotz mangelnder Wissenschaftlichkeit und persönlicher Färbung einigermaßen zuverlässig, weshalb die Festschriften im Verlaufe der ganzen Studie zitiert werden. Sie können Auskunft geben über Grösse und Entwicklung der Gesellschaft, ihre Wirkung nach aussen und ihre Einbindung in das städtische Konzertleben, über für den Verein wichtige Persönlichkeiten (meist über in den Text eingearbeitete Kurzbiographien), über schwierige finanzielle Phasen oder Gründungsväter. Einige Festschriften zitieren sogar Quellen wie Konzertprogramme, Statuten, Vorworte oder Mitgliederlisten und liefern somit auch Angaben zum Aufbau der Organisation und zur

⁴³ Die wichtigsten Beispiele sind: a) *Museumsgesellschaft* in Frankfurt. Nur noch einzelne Dokumente aus der Gründungszeit sind heute noch vorhanden. Noch vorhandene Festschrift: Bary 1937, *Geschichte der Museumsgesellschaft*. b) *Musikalische Gesellschaft* und *Concertgesellschaft* (Gürzenich-Konzerte) in Köln. Festschriften: Wolff 1912, *Musikalische Gesellschaft Köln*; Unger 1927, *Festbuch Concert-Gesellschaft*. c) *Musikverein* in Darmstadt. Festschrift: Zernin 1882, *Musikverein zu Darmstadt*; Schmidt 1932, *Hundert Jahre Darmstädter Musikverein*. Zur Geschichte der Quellen der Direktion der *Gewandhauskonzerte* konnte leider nichts ausfindig gemacht werden. Es ist nicht bekannt, ob sie jemals in eines der öffentlichen Leipziger Archive gelangt sind. Dass sie einst existierten, ist durch ihre Verwendung in der Festschrift von Alfred Dörffel bekannt. Vgl. Dörffel 1884, *Gewandhauskonzert 1781-1881*, passim.

Repertoireentwicklung⁴⁴. Aufgrund der unterschiedlichen Qualität konnten, wie der Leser sicherlich feststellen wird, jedoch naturgemäss nicht alle Festschriften in gleichem Masse berücksichtigt werden⁴⁵. Es ist zudem Voraussetzung für das Verfassen einer Festschrift, dass der Musikverein lange genug Bestand hat und die Mittel für eine Publikation vorhanden sind⁴⁶, jedoch sind genügend solcher Bücher überliefert, um aus ihrer Quantität einen Vergleich erarbeiten zu können. Es war also nicht zu vermeiden, dass zu einigen Musikvereinen mehr Informationen verwertet wurden als in anderen Fällen. Dies soll nicht eine Gewichtung der Musikvereine implizieren, sondern liegt an der Qualität der vorhandenen (Festschrift-)Literatur bzw. Quellen.

c) Konzertprogramme

Neben den Festschriften und den Statuten sind die Konzertprogramme die dritte sehr häufig überlieferte Quellengattung, und es liegt auch in diesem Fall daran, dass diese meist gedruckt wurden⁴⁷, wenn auch nicht immer⁴⁸. Diese Quellengattung bietet objektive Informationen und ist nicht persönlich gefärbt, was ihre Verwendung vereinfacht. Konzertprogramme liefern zudem in manchen Fällen vielfältigere Angaben zum Musikverein als man es gemeinhin vermuten würde. Vordergründig informieren sie natürlich über die aufgeführten Werke und damit über das Repertoire. Die Auswertung derselben gestaltet sich allerdings sehr aufwendig, da ein Konzert nicht nur zwei Sinfonien beinhaltete, sondern auch etliche Gesangsstücke, Ouvertüren, Solokonzerte und kleinere Ensemblestücke darin vertreten waren.

⁴⁴ Ein hervorragendes Beispiel ist die Festschrift der *Bernischen Musikgesellschaft*: Bloesch 1915, Die Bernische Musikgesellschaft. Hier sind sämtliche Konzertprogramme von 1815 bis 1915 abgedruckt, ebenso mehrere Statuten.

⁴⁵ Wenige Informationen liefern zur Gründungszeit und zur Struktur des Vereins zum Beispiel die Festschriften zum Musikverein Düsseldorf: Grossimlinghaus 1989, Chronik MV Düsseldorf I; Grossimlinghaus 2001, Chronik MV Düsseldorf II; MV Düsseldorf 1993: Musikverein Düsseldorf, 175 Jahre MV Düsseldorf. Zum *Musikkollegium* Winterthur erfahren wir in der Festschrift von 1879 fast nur Informationen zum 17. und 18. Jahrhundert: Geilinger 1880, 250 Jahre Musik-Collegium in Winterthur. Zu den Schweizer Musikkollegien im Allgemeinen ist bei Nef der Schwerpunkt ebenfalls im 17. und 18. Jahrhundert gesetzt: Nef, Collegia musica in der Schweiz. Eine weitere Festschrift, die nur wenige für diese Studie relevante Informationen liefert, ist: Wenzel 1979: Hamburger Philharmonie.

⁴⁶ Im Fall der *Allgemeinen Musikgesellschaft Zürich*, wurde zum Beispiel bisher keine Festschrift verfasst, obwohl sie noch bis heute - wenn auch mit verändertem Aufgabenbereich - existiert. Ebenso fehlt eine solche für die Bonner *Konzertgesellschaft*, gegründet 1808, und die Berliner *Philharmonische Gesellschaft*, die 1825 gegründet wurde und deren Auflösungsdatum wir nicht kennen.

⁴⁷ Zwei Beispiele für gedruckt überlieferte Konzertprogramme: Münster: Konzertprogramme des MV; Leipzig: Konzertprogramme MV Euterpe.

⁴⁸ Zwei Beispiele für hs. überlieferte Konzertprogramme: Zürich: Konzertprogramme AMG, Bremen: Protokollbuch MV.

Dennoch lohnt sich die Auswertung, denn mit einem systematischen Vergleich können regionale Unterschiede der Repertoireentwicklung erkannt werden. Dies erlaubt wiederum Rückschlüsse auf die Entwicklung des musikalischen Kanons im 19. Jahrhundert und die Rolle der Musikvereine dabei. Es konnte an dieser Stelle keine systematische Studie über mehrere Jahrzehnte in mehreren Vereinen in ihren Einzelheiten verwirklicht werden, jedoch wurden genügend Programme ausgewertet, um wenigstens Tendenzen erkennen zu können.

Neben der Frage nach der Entwicklung des Repertoires kann auch erkannt werden, ob hinter den Programmen eine feste Vorstellung eines gelungenen Konzertabends zu erkennen ist. Ebenso kann aufgrund der Konzertprogramme und weiterer Angaben durch Festschriften, Statuten oder Sekundärliteratur untersucht werden, welchen Einfluss ein Dirigent im frühen 19. Jahrhundert tatsächlich auf das Repertoire und die Programmgestaltung hatte. Zudem erhalten wir zuweilen Angaben zu Eintrittspreisen und gar Antwort auf die Frage der sozialen Zusammenstellung der Mitwirkenden durch Berufsbezeichnungen der Ausführenden.

Was die Programme in aller Regel nicht liefern, sind Erkenntnisse zur Besoldung der Musiker, zur Rezeption der aufgeführten Musik⁴⁹ oder der Öffentlichkeit der Konzerte bzw. der Grösse des anwesenden Publikums. Dass Eintrittskarten an «Fremde» verkauft wurde, bedeutet zum Beispiel noch lange nicht, dass der Grossteil des Publikums aus denselben bestand.

Diese Quellengattung findet vorwiegend Verwendung in den Kapiteln 4 und 3.4.

d) Rechnungsabschlüsse / Jahresrechnungen

Jahresrechnungen sind in aller Regel handschriftliche Quellen. Diese wurden von dem jeweils amtierenden Kassier verfasst und anschliessend durch eine kurze Revision und die Zustimmung der Mitglieder in der Generalversammlung ratifiziert. Ihre Angaben sind, sofern die Rechnung keinen Entwurf darstellt⁵⁰, als zuverlässig einzuschätzen, zumal die Gesellschaft selbst sehr daran interessiert war, genau über den Kassenbestand und allfällige Schulden informiert zu sein. Die Saldi der Jahresrechnungen sind meist in den Protokollen der Gesellschaft vermerkt⁵¹, doch liefern die Abrechnungen selbst meist viel mehr Informationen. Es lohnt also, sich

⁴⁹ Eine Ausnahme bilden die Programme in: Bremen: Protokollbuch MV. Eine kurze Bewertung der Ausführung und der Komposition sowie teilweise die Reaktion des Publikums auf neu aufgeführte Werke wurden dieser hs. Quelle direkt hinzugefügt.

⁵⁰ Die Abrechnungen des *Musikalischen Vereins* Braunschweig haben deutlichen Entwurfcharakter, die Blätter sind zwar zu einem Buch gebunden, aber nicht geordnet, die Angaben überschneiden sich und widersprechen sich teilweise. Vgl. Braunschweig: Jahresrechnungen musikalischer V 1834-1840.

⁵¹ So geschehen in den Protokollbüchern der *Allgemeinen Musikgesellschaft Zürich* und dem Protokollbuch des *Privatconcerts* in Bremen.

damit auseinander zu setzen. Man erfährt sehr oft die genaue Aufteilung der Kosten, zum Beispiel in Bezug auf den Anteil der Orchesterkosten, was wiederum auf den Grad der Professionalisierung hinweisen kann. Falls keine Angaben zu den Mitgliederbeiträgen in den Statuten zu finden sind oder die Vereinsregeln vielleicht gar nicht vorhanden sind, ist man gut beraten, diese Informationen in den Abrechnungen zu suchen, da diese unter den Einnahmen in der Regel vermerkt sind. Auf der Seite der Einnahmen wird der Forscher darüber unterrichtet, woher der Vereinsfonds das Budget bezog, ob die Gesellschaft mäzenatische Zuwendungen erhielt oder nicht. In einigen wenigen Abrechnungen finden sich gar Angaben zur Zahl der Subskribenten⁵².

Leider verraten uns die meisten Jahresabrechnungen nur in sehr wenigen Fällen den Anteil an Berufsmusikern im Orchester, ihr Gehalt und welche Stellen sie besetzten. Orchesterkosten werden meist summarisch dargestellt und erhaltene Quittungen, Verträge oder dgl. sind der Verfasserin bisher nicht bekannt. Die Angaben dazu mussten also weiterhin vage bleiben und können nur Trends anzeigen. Solistengagen und Gehälter der Berufsmusiker zur hier untersuchten Zeitspanne bleiben in den meisten Fällen unbekannt.

Jahresrechnungen sind insofern eine schwierig zu vergleichende Quellengattung, als die Angaben stark vom Schreiber abhängen und deshalb sehr unterschiedlich in ihrer Aufstellung von Einnahme und Ausgabe sowie in ihrer Ausführlichkeit sind⁵³. Sie sind zudem nicht so oft und nur in einzelnen Exemplaren überliefert. Der Grund dafür liegt wahrscheinlich darin, dass diese Quellen später als obsolet eingestuft, dadurch in vielen Fällen vernichtet wurden und uns die wenigen überlieferten Rechnungen vielleicht nur durch Zufall erhalten geblieben sind⁵⁴. Eine systematische Untersuchung über mehrere Jahre wäre deshalb nur in wenigen Fällen möglich und für eine übergreifende Studie nicht geeignet. Glücklicherweise sind uns jedoch unter den vorliegenden Quellen gerade alle ungefähr in der Mitte der 1830er Jahre geschrieben worden, sodass diese Situation einen Querschnitt und zumindest eine Bestandsaufnahme dieser Zeit ermöglicht. Ihrem Inhalt entsprechend werden die

⁵² Hamburg: Jahresrechnung MV.

⁵³ Vom *Erfurter Musikverein* ist uns eine Jahresrechnung überliefert, die 28 Seiten füllt, während die Jahresabrechnungen der Hamburgischen *Philharmonischen Gesellschaft* meist nur eine Seite aufweisen.

⁵⁴ Es sind daher in einigen Fällen nur noch einzelne Jahresabrechnungen vorhanden, die wohl eher zufällig noch vorhanden sind. Vgl. Erfurt: Jahresrechnung Erfurter MV 1835/36, Berlin: Jahresrechnung MV 1825/26 und 1826/27, So sind uns die frühen Jahresrechnungen der *Allgemeinen Musikgesellschaft* trotz der sonst ausgezeichneten und fast umfassenden Quellenüberlieferung der Direktion nicht überliefert. Erst ab 1856 sind wir über die finanziellen Belange der Gesellschaft genauer informiert. Lediglich die Abrechnungen zu den Konzerten der Gesellschaft sind noch vorhanden, die aber ihrerseits nicht über die Gagen des Orchesterpersonales informieren. Vgl. Zürich: Kassabuch AMG; Zürich: Konzertabrechnungen AMG.

Quellen vor allem in den Kapiteln verwendet, die sich der Finanzierung und dem Orchester widmen.

e) Mitgliederlisten

Mitgliederlisten sind als verschiedene Dokumententypen zu finden. Sie sind uns erhalten geblieben in Form von Zirkularen an sämtliche Mitglieder, als Konzertanzeige oder zur Eintreibung der jährlichen Mitgliederbeiträge⁵⁵, als grosse Tafeln, die im Vereinslokal aufgehängt waren⁵⁶, in Protokollbüchern⁵⁷ oder gar als Anhang zu den Statuten⁵⁸. Diese Verzeichnisse geben uns zunächst Aufschluss darüber, wie viele Mitglieder ein Verein zu einem bestimmten Zeitpunkt hatte. Sobald man verschiedene Mitgliederlisten besitzt, ist also die Grösse der Musikvereine untereinander und in den einzelnen Fällen in Bezug auf die Stadtbevölkerung bzw. auf die darin vorhandene bürgerliche Schicht vergleichbar. Da in einigen Fällen ebenso die Berufsbezeichnungen zu den Namen beigefügt sind, sind die Mitgliederverzeichnisse teilweise auch dazu geeignet, die soziale Zusammensetzung der Mitglieder aufzuschlüsseln oder zumindest Tendenzen aufzuzeigen. In den Fällen, in welchen das Eintrittsdatum vermerkt ist, können wir zudem auf die Beständigkeit der Mitglieder schliessen. Um die Zahl der Mitglieder zu eruieren, sind Mitgliederlisten freilich nicht immer ein notwendiges Mittel; auch Festschriften oder Jahresrechnungen können über diese Auskunft geben. Doch wenn die Angaben in der Literatur fehlen, so sind diese Listen von grossem Wert.

Die Mitgliederlisten können zunächst als solche keine weiteren Verbindungen und Vernetzungen aufzeigen. Interessant wäre es natürlich, die Namen mit jenen der kommunalen Regierung, mit weiteren Personen der (musikalischen) Öffentlichkeit oder anderen Vereinen zu vergleichen. Mit den Namen der Mitgliederlisten und weiteren Archivstudien wäre dies möglich. Dies muss allerdings einer anderen Studie vorbehalten sein.

Die Verzeichnisse sind uns zum grössten Teil handschriftlich überliefert. Auch sie sind nur zu einigen wenigen Jahren überliefert und bilden daher vorwiegend einzelne Bestandesaufnahmen. Bei der Durchsicht vor allem der sozialen Zusammensetzung ähneln sich die Ergebnisse sehr stark, so dass man davon ausgehen kann, dass weitere Quellen, wären sie vorhanden, in den meisten Fällen gleichlautende Aussagen ergeben würden. Zur Zuverlässigkeit der in den Mitgliederlisten zu findenden

⁵⁵ Berlin: Zirkulare MV 1830/31 und 1837/38, Braunschweig: Zirkular musikalischer V 1835/36, Erfurt: Zirkular Erfurter MV 1830 und 1833.

⁵⁶ Zürich: Mitgliederverzeichnis AMG 1 und 2.

⁵⁷ Zürich: Protokollbuch MGmSt, 9 S., nicht paginiert.

⁵⁸ Zürich: Mitgliederverzeichnis AMG 3.

Angaben lässt sich sagen, dass die Zirkulare wohl generell zuverlässiger sind als Mitgliederlisten, die über Jahre hinaus geführt wurden⁵⁹. Die Berufsbezeichnungen sind in der Regel ziemlich genau. Es geht hier meist ‚nur‘ um die Frage, wie und warum man sie einer gewissen Bevölkerungsschicht zuteilt. Diese Frage wird in Kapitel 2.3 diskutiert.

f) Protokollbücher

In den zeitgenössischen Quellen muss man zunächst zwischen Vorstandsprotokollen und Konzertprotokollen unterscheiden. Unter dem Begriff «Konzertprotokoll» wurde in der Regel die Aufnahme der reinen Konzertprogramme verstanden⁶⁰. Nur in einem bisher bekannten Fall ist zum Verlauf der Konzerte ein dazugehöriges Protokoll zu den aufgeführten Werken und ihrer Aufnahme durch das Publikum bekannt⁶¹.

Für die Vorstandsprotokolle gilt, dass bei Bestehen mehrerer Kommissionen (etwa Enge und Grosse Kommission u. ä.) unter Umständen jeder Ausschuss ein eigenes Protokollbuch führte⁶². Dies ist aber nicht regelmässig der Fall, sodass es bei der Suche nach Protokollbüchern gilt, nach diesen Details zu forschen.

Die Überlieferung der Protokollbücher ist leider nicht lückenlos. Von vielen Musikvereinen besitzen wir zwar die Statuten, Abrechnungen oder Mitgliederlisten oder Literatur, die Protokollbücher sind uns aber nicht oder erst in späterer Zeit überliefert⁶³. So fehlen uns die Protokolle der *Museumsgesellschaft*, des *Gewandhauskonzerts*, der Hamburgischen *Philharmonischen Gesellschaft* oder des *Eisenacher Musikvereins*.

Inhaltlich geben die Protokolle viele Antworten auf praxisbezogene Fragen. Wie viele Sitzungen hält ein Verein, wie sind die Wege? Welche Kommission ist wofür zuständig? Was sind die Probleme, die ein Verein immer wieder beschäftigt? Weiter kann man sich über die Namen der Vorstandsmitglieder informieren, eine Information, die man sonst eigentlich nur – und dies auch nur unvollständig – in den Festschriften finden kann. Die Namen der Verantwortlichen wiederum können zu weiteren Erkenntnissen führen, nämlich zur Verbindung der Musikvereine zur

⁵⁹ Die Mitgliederlisten der *Allgemeinen Musikgesellschaft Zürich* (Zürich: Mitgliederliste AMG 1 und 2) listen weitgehend die Vorstandsmandate auf. Diese widersprechen sich teilweise und sind nicht vollständig. Der Eindruck ist dahingehend, dass die späteren Ein- und Nachträge nicht so sorgfältig getätigt wurden, wie die frühen.

⁶⁰ vgl. z. B. den Titel unter Zürich: Konzertprogramme AMG und Bremen: Protokollbuch MV.

⁶¹ Bremen: Protokollbuch MV.

⁶² So geschehen bei der *Allgemeinen Musikgesellschaft Zürich*. Die verschiedenen Protokollbücher sind uns noch überliefert. vgl. Zürich: Protokollbuch AMG EK, Zürich: Protokollbuch AMG GK, Zürich: Protokollbuch AMG Hauptversammlungen.

⁶³ Generell gilt: die Zeit nach 1850 ist viel besser dokumentiert, die Zahl der überlieferten Protokollbücher steigt hier sicherlich auch an.

Regierung, zu anderen Vereinen oder musikalischen Institutionen. In einer Vereinigung wurde im 19. Jahrhundert wie auch heute immer wieder Budgetfragen diskutiert. Grössere Anschaffungen, Saläre und finanzielle Krisensituationen sind Themen, die im Protokollbuch des öfteren diskutiert werden. Ausserdem kann das Protokoll als Ersatz für fehlende Jahresrechnungen dienen, denn meist wird bei den Protokollen der Generalversammlung die Rechnung zumindest mit dem Total der Einnahmen und Ausgaben bzw. das Jahresergebnis aufgeführt.

So hilfreich die Protokollbücher bei all den gerade erwähnten Bereichen sind, so aufwendig sind sie durch zu arbeiten. In den wenigsten Fällen gibt es Randnotizen, die den Inhalt zusammenfassen. Eine eingehende Lektüre ist also unvermeidlich, um die Inhalte zu erfassen. Dazu kommt, dass die Angaben recht schematisch und unspektakulär dargestellt sind. Der Protokollführer war stets bemüht, möglichst neutrale Formulierungen zu finden. Es war seine Aufgabe, keine Partei zu ergreifen. Um den Arbeitsaufwand zu vermindern, wurden viele Protokolle nach einem sich meist gleichenden Schema angefertigt, das vielen Informationen und Ausführungen keinen Platz liess. Wir erfahren durch diesen Umstand keine Angaben zu Hintergründen oder Gedankengängen der beteiligten Personen. Am Anfang des Protokollbuchs würde man vielleicht eine Einleitung mit einer Ausführung zur Gründung der Gesellschaft erwarten. Diese ist aber in der Regel nicht zu finden⁶⁴. Weshalb eine Musikgesellschaft also gegründet wurde, muss zu einem gewissen Teil immer spekulativ bleiben. Die Gründe lassen sich allenfalls anders erschliessen.

Alle diese Einschränkungen haben dazu geführt, dass die Protokollbücher hier nur eher am Rande und zur Ergänzung verwendet werden konnten. Für allfällige Einzelstudien wäre dennoch die Lektüre dieser Quellengattung zwingend, da die Auswertung viele wichtige Informationen verspricht.

g) Berichterstattung

Zeitungs-, Zeitschriftenberichte und Anzeigen werden hier vor allem für die Frage nach der Wirkung der Musikvereine in die Öffentlichkeit verwendet. Sie geben uns darüber Aufschluss, ob und wie die Musikgesellschaften von aussen wahrgenommen wurden. Wird sehr oft über eine Musikgesellschaft berichtet, so ist sie bekannter als ein Musikverein, über den nichts in der Presse zu erfahren ist. Die Konzertanzeigen zeigen uns, ob und ab wann sie sich nach aussen präsentierten.

⁶⁴ Eine Ausnahme bildet: Bremen: Protokollbuch MV.

In wenigen Fällen können Konzertberichte für die Rekonstruktion der gegebenen Konzerte dienen⁶⁵. Dies ist freilich eine sehr aufwendige Arbeit und war in vorliegender Studie aufgrund der zahlreich erhaltenen Konzertprogramme nicht zwingend.

Musikalische überregionale Zeitschriften wie die Leipziger *Allgemeine musikalische Zeitung* (AmZ), *Berliner allgemeine Musikalische Zeitung*, *Neue Zeitschrift für Musik* oder *Eutonia* liefern uns allerdings aus den kleineren Städten keine regelmässigen Berichte. Damit diese überhaupt eingingen, war es meist nötig, dass Berichterstatter vor Ort waren, die der Redaktion das nötige Material lieferten. Es besteht also die Gefahr eines schiefen Bildes, was bei der Auswertung zu berücksichtigen ist⁶⁶. Regionale oder städtische Zeitungen sind deshalb genauso hinzuzuziehen, da sie über das städtische Konzertleben meist sich von den Musikzeitschriften unterscheidenden Informationen liefern. Diese sind jedoch in vielen Fällen nur lückenhaft überliefert und nur vor Ort einsehbar. Dennoch können auch sie einen ersten Eindruck verschaffen.

Stichpunktartige Recherchen ergaben, dass Musikvereinigungen von einem gewissen Zeitpunkt an in lokalen Blättern Konzertanzeigen publizierten. In wiefern diese Inserate zur Information einer breiten Öffentlichkeit oder eher den Mitgliedern der Gesellschaft dienten, ist von Fall zu Fall unterschiedlich. Grundsätzlich kann man aber davon ausgehen, dass die Inserate auch für Nicht-Mitglieder bestimmt waren und die Musikvereine somit einen Werbeeffect erzielen wollten.

Eine Frage, die sich bei der Lektüre der überregionalen Zeitschriftenberichte stellt, ist, ob die Musikvereine so rezipiert wurden, wie sie es gerne gehabt hätten. Es geht hier genau genommen um eine neue Dimension, da sich hier Betrachter von aussen äussern.

Ein Nicht-Beachten einer Musikgesellschaft kann auch als solches gewollt sein. Wenn also eine Musikgesellschaft nicht in einer Zeitschrift oder Zeitung erscheint, bedeutet dies noch lange nicht, dass die Qualität der Aufführungen schlechter oder unbedeutender als bei den beachteten Gesellschaften war. Dieser Umstand deutet in vielen Fällen eher darauf hin, dass die Gesellschaft nicht in die Öffentlichkeit wirkte

⁶⁵ Nach Auskunft von Prof. Dr. Christian Thorau geschah dies im Falle der Museumsgesellschaft in Frankfurt durch die Durchsicht der Zeitschrift *Iris* durch eine Studentin. Die Studie ist zurzeit aber leider nicht zugänglich.

⁶⁶ Vgl. etwa Schmitt-Thomas 1969, Entwicklung der deutschen Konzertkritik, S. 127-178. Die AmZ bildete im Vergleich zur *Berliner allgemeinen musikalischen Zeitung*, der *Wiener Allgemeinen Musikalischen Zeitung*, der *Cäcilia* und der *Neuen Zeitschrift für Musik* das dichteste Netz an Konzertberichten.

und wirken wollte. Damit darf aber noch kein Urteil über die Wichtigkeit eines städtischen Musikvereins gefällt werden⁶⁷.

h) Korrespondenz

Korrespondenz ist hier in den meisten Fällen nur ergänzend verwendet worden. Die wichtigste Art der Korrespondenz sind die Zirkulare unter allen Mitgliedern, da sie in einigen Fällen einer Mitgliederliste entsprechen. Zu den Mitgliederlisten sind die Bemerkungen weiter oben zu lesen.

Die Probleme, die sich bei der Auswertung von Korrespondenz ergeben, liegen auf der Hand. Die Informationen, die darin zu finden sind, sind inhomogen und zufällig. Zudem ist es schwierig, die ‚lohnenden‘ Autoren ausfindig zu machen. Die Auswertung ist im Verhältnis zu den Ergebnissen nicht lohnend, und dies erklärt es, dass vor allem Briefe hier nicht als eine primär wichtige Quellengattung eingestuft worden sind. In einigen Fällen bieten sie ergänzende Informationen.

i) Sonstige Quellentypen

Neben den besprochenen gibt es noch weitere Quellengattungen in wenigen Exemplaren, die hier verwendet wurden. Es handelt sich dabei um eine Orchesterordnung, eine Konzertordnung, zwei Inventare und eine handschriftliche Chronik.

Bei den Ordnungen oder auch Statuten stellen sich ähnliche Probleme wie bei den Statuten. Es sind Dokumente, die Vorschriften für die Mitglieder bzw. für die Konzertgestaltung geben, ob sie aber immer eingehalten wurden, ist jedes Mal von Neuem zu prüfen.

Inventare sind Bestandsaufnahmen, die uns aber nur aufzeigen, was tatsächlich in diesem Moment vorhanden war. Bei einem Musikalieninventar erhalten wir wertvolle Informationen, die Rückschlüsse auf das Repertoire ermöglichen, jedoch sind die Konzertprogramme nicht durch ein Inventar zu ersetzen.

⁶⁷ Vgl. etwa das Beispiel des *Musikvereins* in Eisenach: «Daraus, daß der Musikverein zunächst ‚geschlossene Gesellschaft blieb, erklärt es sich auch, daß das ‚Eisenacher Wochenblatt‘ [...] weder von der Gründung des Vereins Notiz nahm, noch über seine Entwicklung berichtete, der Vereinsvorstand auch nie durch das ‚Wochenblatt‘ zum Eintritt in den Verein Aufforderungen erließ, während andere Vereine der Stadt durch Anzeigen im ‚Wochenblatt‘ Einladungen zum Besuche ihrer Veranstaltungen ergehen ließen.» Musikverein Eisenach 1936, Festschrift MV Eisenach, S. 43.

2 Rahmenbedingungen und Begriffsklärungen

2.1 Zeitraum

«Nach 1815, zumal in den 20er Jahren, verbreiten sich besonders die Kunst-, die Konzert- und Gesangsvereine [...]»⁶⁸. Diese Feststellung entstammt Nipperdeys grundlegendem Text über das Vereinswesen im späten 18. und frühen 19. Jahrhundert. Grundsätzlich sind wohl für das «lange 19. Jahrhundert»⁶⁹ drei Wellen von Gründungen von Musikvereinen zu erkennen, von denen die erste Ende des 18. Jahrhunderts entstand. Es handelt sich um bürgerliche Musikgesellschaften, welche zumeist nicht lange existierten, und ihre Zahl ist im Vergleich zu den Vereinsgründungen nach 1800 klein. Die zweite Welle setzt im Grunde genommen noch etwas früher ein, als Nipperdey dies erkannt hat. Man denke zum Beispiel an die Gründung der *Museumsgesellschaft* in Frankfurt 1808, der *Konzertgesellschaft* in Bonn im selben Jahr, die wichtige Gründung der *Gesellschaft der Musikfreunde in Wien* 1812 (der übrigens eine Gründung eines «Gesellschaft von Musikfreunden» genannten Vereins 1807 vorausging) oder die Fusion von zwei Musikgesellschaften zur *Allgemeinen Musikgesellschaft* in Zürich, ebenfalls 1812, um nur die bekanntesten Beispiele zu nennen. Der dritte Schub von Musikvereinsgründungen setzt in den 1840er Jahren bis zum Ende des 19. Jahrhunderts ein, doch wie gleich noch zu erklären sein wird, haben sich zu diesem Zeitpunkt die Rahmenbedingungen und Anforderungen an die Vereine geändert und ihre ursprüngliche kulturstiftende Bedeutung verlor an Gewicht. Diese Studie wird sich mit der mittleren und wichtigsten Welle der Gründungen von Musikvereinen ab 1808 und vor allem ab 1815, die ohne grosse Unterbrüche bis ca. 1830 reicht, beschäftigen. Zu nennen sind hier als Beispiele für die grosse Verbreitung der Musikvereine im gesamten deutschsprachigen Raum in Ergänzung zu den obgenannten die Musikvereine in Graz (1815), Bern (1815), Innsbruck (1818), Düsseldorf (1818), Erfurt (1819), Linz (1821), Leipzig (1824), Berlin (1825), Erfurt (1826), Köln (1827), Hamburg (1828), Klagenfurt (1828), Darmstadt (1831), um nur einige zu nennen. Danach gibt es nur noch wenige neue Vereine (Braunschweig 1834, Frankfurt a. Main 1835, Eisenach 1836) bis die Welle der Gründungen schliesslich für fast 10 Jahre völlig abebbt⁷⁰.

Diese gänzlich oberflächliche Beobachtung einer Häufung von Vereinsgründungen in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts scheint den Zeitraum dieser Untersuchung zunächst ganz von selbst festzulegen. Dennoch sind weitere inhaltliche

⁶⁸ Nipperdey 1972, Verein als soziale Struktur, S. 175.

⁶⁹ Gemeint ist der Zeitraum 1789-1914.

⁷⁰ Eine Liste der bisher ausfindig gemachten Musikvereine findet sich im Anhang.

Begründungen angebracht. Zunächst könnte man sich fragen, weshalb der zeitliche Beginn der Untersuchung nicht schon auf Ende des 18. Jahrhunderts angesetzt wurde, da auch schon in einer ersten Phase des Aufblühens bürgerlicher Musikpflege im späten 18. Jahrhundert einige Musikgesellschaften gegründet wurden, worunter sich immerhin das prominente *Gewandhauskonzert* (Gründung 1781) befindet. Dazu sei zunächst angemerkt, dass die Grenzen nicht so starr gesetzt sind, wie sie zunächst scheinen. Die Kernuntersuchung wird sich generell auf das frühe 19. Jahrhundert, also von ca. 1808/1812 bis um 1840/48 beschränken. Doch muss die untere Grenze in wenigen Ausnahmen überschritten werden. Wissenschaftliche Untersuchungen zum 19. Jahrhundert sind zu gewissen Sachverhalten leider meist nicht vorhanden, sodass zuweilen auf Literatur zurückgegriffen werden muss, die sich mit ähnlichen Sachverhalten und Fragestellungen zum späten 18. Jahrhundert auseinandersetzt und somit auch Untersuchungsansätze für die Musikvereine des frühen 19. Jahrhunderts geben können. Der Aufbau der Musikgesellschaften des späten 18. Jahrhunderts ähnelte dem der Musikvereine des 19. Jahrhunderts sehr. Das erlaubt uns diese ‚Rückgriffe‘. Um Entwicklungslinien weiterverfolgen zu können, muss zuweilen die obere Grenze ebenfalls überschritten und ein Blick in das spätere 19. Jahrhundert gewagt werden. Die zeitlichen Abgrenzungen stellen also wie in jeder wissenschaftlichen Untersuchung auch Grauzonen dar. Das *Gewandhauskonzert*, ein Beispiel einer Gründung eines Musikvereins im späten 18. Jahrhundert, wird in diese Studie einbezogen, weil sie ein wichtiges Beispiel bürgerlicher Selbstorganisation und wahrscheinlich auch Vorbild für viele weitere Musikgesellschaften war, die auch noch im 19. Jahrhundert bestand. Es spielte in der Vereinslandschaft des deutschsprachigen Raums eine bedeutende Rolle. Die Literatur, die es zum *Gewandhauskonzert* gibt, liefert uns viele nützliche Informationen. Das Gleiche gilt für die 1764 gegründete *Liebhaber-Concert-Gesellschaft* in Dortmund und die 1794 gegründete *Philharmonische Gesellschaft* in Laibach. Grundsätzlich sind aber die zahlenmäßig weit geringeren Gründungsakte von Musikgesellschaften des späten 18. Jahrhunderts als Vorgeschichte zu den Musikvereinen des 19. Jahrhunderts zu verstehen.

Die geschichtlichen Daten, welche das vorliegende Thema zeitlich umrahmen, sind recht schnell genannt. Wir befinden uns in der Zeit zwischen Napoleons Herrschaft über die deutschsprachigen Gebiete um 1800, dem Wiener Kongress, welcher die vor-napoleonischen Zustände und Ordnungen weitgehend (wenn auch mit einigen Änderungen einzelner Herrschaftsgebiete – insbesondere seien hier die säkularisierten und im Süden neu geschaffenen Gebiete ins Gedächtnis gerufen) restituierte, und der missglückten Revolution der Jahre 1848/49. Die Bildungsreformen von Wilhelm von Humboldt und Johann Heinrich Pestalozzi läuteten ein neues Zeitalter der universitären und schulischen Bildung ein. Wichtiger

‚Ideenlieferant‘ für das Bürgertum und seine Ideale lieferte die Aufklärung. Diese geschichtlichen Ereignisse sind zwar schnell genannt, jedoch brachten sie bedeutende Veränderungen in der Gesellschaft und ihrer inneren Ordnung hervor, die nicht genug zu betonen sind. Die «Bürgerwelt»⁷¹ entstand; das frühe 19. Jahrhundert war eine Zeit einer umfassenden Neuorientierung, vielleicht gar einer schleichenden Revolution im Inneren der Gesellschaft, die zwar schon im Verlaufe des 18. Jahrhunderts einsetzte, sich aber vor allem dann im 19. Jahrhundert manifestierte.

Nun ist im Zusammenhang mit dem *Gewandhauskonzert* weiter oben das Stichwort ‚bürgerliche Selbstorganisation‘ gefallen. Sowohl ‚bürgerlich‘ als auch ‚Selbstorganisation‘ sind zwei Begriffe, die in dieser Arbeit ständig im Hintergrund mitgedacht werden müssen. Das sich neu konstituierende Bürgertum der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts hängt, wie noch genauer zu erläutern sein wird⁷², sehr eng mit dem aufblühenden Vereinswesen und insbesondere auch mit der wellenartigen Gründung von Musikvereinen zusammen. Das eine lässt sich von dem andern kaum trennen – das Vereinswesen ist, wie Nipperdey hervorgehoben hat, ein «Symptom» und eines der «Elemente»⁷³ des Bürgertums. Die Konstituierung, also die Aufstiegsphase des Bürgertums wird generell in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts angesiedelt⁷⁴, also in eben der Zeitspanne, in welcher diese Untersuchung angelegt ist.

Der Beginn der untersuchten Zeitspanne wird etwa 1808 angesetzt, weil die Bürger zu dieser Zeit begannen, das kulturelle Leben nach der napoleonischen Besetzung, die in vielen Städten das Musikleben praktisch zum Erliegen gebracht hatte, wieder zu beleben, und es ist wahrscheinlich kein Zufall, dass die *Museumsgesellschaft* in Frankfurt 1808 noch während der Zeit der französischen Besetzung gegründet wurde und damit die erste grosse Welle von Gründungen bürgerlicher Musikvereine vorbereitete und (wahrscheinlich unbewusst) einläutete. Der Einzug napoleonischer Truppen um 1800 im Heiligen Römischen Reich und in der Schweiz hatte für die besetzten Städte und dort insbesondere für das gerade aufblühende bürgerliche Musikleben eine starke Zäsur bedeutet. Die eingenommenen Städte und Staaten mussten hohe Kontributionszahlungen leisten, die Kontinentalsperre beeinträchtigte zudem das Handelswesen. Ebenso ist Napoleon als ein Mensch bekannt, der die Musik nicht sehr schätzte und deshalb auch nicht förderte. Dies alles führte dazu, dass das Musikleben im hier geographisch relevanten Raum fast vollständig zum Erliegen kam und die meisten Musikgesellschaften des

⁷¹ Nipperdey 1983, Deutsche Geschichte 1800-1866.

⁷² Vgl. dazu Kapitel 2.3.

⁷³ Nipperdey 1972, Verein als soziale Struktur, S. 182.

⁷⁴ Kocka 1988, Bürgertum und bürgerliche Gesellschaft, S. 37.

späten 18. Jahrhunderts aufgelöst werden mussten⁷⁵. Gerade die Zeit der napoleonischen Herrschaft aber hatte zur Folge, dass ein neues, nationales Gemeinschaftsgefühl entstand, zumal 1808, als Österreich in den Krieg gegen Napoleon trat, der ein «nationaler Krieg der Deutschen für Befreiung und Wiedergeburt des Reiches werden»⁷⁶ sollte. Die besetzten Städte und Staaten fingen an, sich gegen die napoleonische Repressionspolitik zu wehren, und gerade die ‚deutsche‘ Kultur schien ein geeignetes Mittel, dem selbsternannten französischen Kaiser zu zeigen, dass die Städte des ehemaligen Römischen Reiches eigenständige Kulturplätze sind, die sich nicht gänzlich unterdrücken lassen. Die Gründung der frühen Musikvereine in den Jahren 1808⁷⁷ bis 1815 muss man daher mit Fug und Recht sicher auch als einen politisch demonstrativen Akt verstehen und unterscheidet sich somit klar von der Entstehung der Musikgesellschaften des 18. Jahrhunderts, welche diesen patriotisch-nationalen Anspruch nicht aufzeigten. Die Musikvereine des 19. Jahrhunderts gehörten also in gewisser Weise zu einer neuen Ära.

Das Ende der untersuchten Zeitspanne wurde weiter oben mit den Jahren 1840/48 umschrieben. Das historische Ereignis der Revolution 1848/49 ist eine Grenze auch für diese Untersuchung: Um 1850 war die Entwicklung der Herausbildung der bürgerlichen Gesellschaft zu grossen Teilen beendet. Gleichzeitig änderte sich um 1850 der Charakter des Bürgertums und seiner Selbsteinschätzung in grundlegender Weise. Kulturelle Institutionen wurden nun zu Instrumenten der Identifikation und Stabilisierung der bürgerlichen Schichten, davor waren sie vorwiegend Mittel zur «Stärkung des Selbstbewußtseins»⁷⁸ und somit ein wichtiger Grundpfeiler zum Bau des bürgerlichen Fundaments gewesen. Insbesondere ging es am Anfang der Entwicklung der bürgerlichen Gesellschaftsschicht mittels der Selbstorganisation in Vereinen wahrscheinlich auch um das Ziel, diese politisch zu festigen und somit sowohl wirtschaftlich als auch zunächst auf kommunaler Ebene – später auch auf staatlicher Ebene – kulturell zu untermauern⁷⁹. Daher erreichen die Musikvereine ihren Höhepunkt kultureller Wichtigkeit gegen 1850⁸⁰. Mit der

⁷⁵ Die grosse Ausnahme ist das *Gewandhauskonzert* in Leipzig, das weiterhin während der Kriegsjahre Konzerte gab.

⁷⁶ Nipperdey 1983, Deutsche Geschichte 1800-1866, S. 23.

⁷⁷ Die Gründung der *Museumsgesellschaft* in Frankfurt hat Helene de Bary 1937 trotz der Unterstützung des frankophilen Fürst-Primas Carl von Dalberg als eine politische erkannt: «Dem Museum ist [...] tatsächlich eine ungemein große Bedeutung für die Deutscherhaltung des Frankfurter Geisteslebens zuzuschreiben, man darf die Gründung geradezu als nationale Tat bezeichnen.» Bary 1937, Geschichte der Museumsgesellschaft, S. 16.

⁷⁸ Mommsen 2000c, Kultur als Instrument der Legitimierung, S. 65.

⁷⁹ Mommsen 2000b, Kunst- und Museumsvereine, S. 47f.

⁸⁰ Bödeker/Veit 2007b, Sociabilité, musique et concert, S. 10. Siehe auch: Schulz 1996, Der Künstler im Bürger, S. 37.

Veränderung des Charakters des Bürgertums setzte gleichzeitig eine veränderte Differenzierung desselben ein: Vor allem suchte sich das Gewerbe-, Wirtschafts- und Bildungsbürgertum vom Kleinbürgertum abzusetzen, während am Anfang grundsätzlich die Abgrenzung nach oben, also gegen den Adel, das wichtigere Element war⁸¹. Einher damit ging auch eine Differenzierung des Vereinslebens, die von den 1850er Jahren bis über die Jahrhundertwende hin andauerte und die veränderte Auffächerung des Bürgertums widerspiegelt⁸². Dies gilt auch für das Musikvereinsleben. Es war zunehmend komplizierter gestaltet, kleinere Dilettantenvereine in Absetzung zu den traditionellen Musikvereinen wurden gegründet – es entstand in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts eine Vielzahl von neuen Laienorchestern und auf einen gewissen Bereich der Musik spezialisierte Orchester (man denke zum Beispiel an die vielen Bach-Gesellschaften oder Vereinigungen zur Aufführung alter Musik), deren Fülle in einer Untersuchung wie dieser nicht mehr gebündelt werden kann und deren Zielsetzungen schliesslich nicht mehr dieselben waren, wie sie am Anfang des Jahrhunderts gewesen waren⁸³. Ebenso wurde durch die Vervielfältigung der Vereine ihr ursprünglich durchaus exklusiver Charakter unterhöhlt und andere Bevölkerungsschichten (Kleinbürgertum und Arbeiterklasse) einbezogen.

Zu dieser Differenzierung des Musikvereinslebens und seiner nun veränderten Aufgabenstellung trat in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts ein drittes Phänomen hinzu, das auf die Musikvereinsstruktur und schliesslich auch auf ihre Finanzierung einwirkte: die Professionalisierung. Sie ist vor allem ab den 1850er und 1860er Jahren spürbar und markiert somit den Abschluss der hier untersuchten Zeitspanne. Der Dilettantismus, also die Ausübung der Musik durch gebildete Laien, war, wie im Verlaufe der Studie gezeigt werden wird, für das Musikvereinsleben in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts ein zentrales Phänomen und «in die Konstituierungsphase des Bürgertums eingebunden»⁸⁴. Der Dilettant machte in der Entstehungszeit und bis in die 1840er Jahre hinein den wichtigsten Teil des Musikvereins aus, er bestand von Anfang an zum grossen Teil aus Dilettanten, welche gleichzeitig die Orchestermmitglieder bildeten. Die Bezeichnung «Dilettant» bzw. «Dilettantismus» war um 1800 durchaus positiv oder zumindest nicht wertend

⁸¹ Kocka 1988, Bürgertum und bürgerliche Gesellschaft, S. 23f. und 53. Allerdings werden wir sehen, dass es gerade im frühen 19. Jahrhundert in den Musikvereinen eine enge Zusammenarbeit zwischen Adel und Bürgertum gab.

⁸² Tenfelde 1984, Entfaltung des Vereinswesens; Tenfelde gibt an, dass alleine in München die Zahl der Vereine von ca. 150 um die Zeit der Revolution auf ca. 3000 um die Jahrhundertwende stieg, vgl. S. 58. Für die Geselligkeitsvereine im Speziellen vgl. S. 65-67; vgl. auch Mommsen 2000b, Kunst- und Museumsvereine, S. 54f.

⁸³ Bödeker/Veit 2007b, Sociabilité, musique et concert, S. 12-14.

⁸⁴ Schulz 1996, der Künstler im Bürger, S. 47.

besetzt⁸⁵ und erhielt nach 1840 (wahrscheinlich als Begleiterscheinung der langsam einsetzenden Professionalisierung) eine negative Konnotation⁸⁶, die bis heute anhält. Durch die Tendenz zur Professionalisierung wurden die Dilettanten ab den 1840er Jahren mehr und mehr aus dem Orchesterspiel ausgeschlossen und für die meisten Musikvereine gilt im Prinzip dasselbe, was für den *Steiermärkischen Musikverein* Graz in einer Festschrift von 1990 festgestellt wurde:

Mit der Zuziehung fremder Kräfte und dem Verzicht auf Solisten aus den eigenen Reihen begann sich das Gefüge der ursprünglichen Zweck- und Gesinnungsgemeinschaft allmählich zu lockern und die Rückkoppelung an die Gesellschaft, aus der der Verein hervorgegangen war, nachzulassen; die Entwicklung in Richtung Konzertbürotätigkeit war eingeleitet.⁸⁷

Die Berufsmusiker wurden nach 1850 für die Zusammensetzung der Orchester immer wichtiger, die Budgets der Musikvereine mussten sich dadurch in entscheidender Weise vergrössern, da Berufsmusiker im Gegensatz zu Dilettanten ein regelmässiges Gehalt erwarteten. Die Mitglieder der Musikvereine wurden durch diese Entwicklung allmählich passive Hörer und schliesslich Abonnenten. Eine Grundidee für die Entstehung der Musikvereine, nämlich das gemeinsame Musizieren in einem gehobenen Kreis fiel somit im Verlaufe der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts weg; die Zielsetzungen der Musikvereine waren in der Zwischenzeit verändert. Es ging nicht mehr so sehr um das gemeinsame Musizieren als um eine Art Repräsentanz durch qualitativ hochwertig vorgetragene – eben professionelle – Abonnementskonzerte.

Es sei zur Ergänzung noch angemerkt, dass die Argumentation, die Konzertprogramme um 1850 wiesen grosse Veränderungen wie die Trennung von heiter und ernst und die Verkürzung der Dauer des Konzerts auf⁸⁸, nicht schlüssig ist. In vielen Programmen sind noch weit bis ins späte 19. Jahrhundert die sogenannten Potpourri-Zusammenstellungen zu finden⁸⁹. Die Eliminierung der scheinbar zusammen gewürfelten Programme ging erst mit der Generation der Dirigenten wie Hans von Bülow einher⁹⁰.

⁸⁵ Mehr zum Begriff «Dilettant» vgl. Kapitel 2.3.2

⁸⁶ Sponheuer 1996, Kenner-Liebhaber-Dilettant (MGG2), Sp. 35.

⁸⁷ Kaufmann E 1990, Musikverein für Steiermark, S. 48.

⁸⁸ So argumentiert Walter Salmen in: Salmen 1988, Das Konzert, S. 82.

⁸⁹ Natürlich gibt es auch hier Ausnahmen. Genannt sei hier der *Musikverein* von Münster, der um die Mitte der 1830er Jahre dazu tendierte, 'grosse' Sinfonien an einem Stück nach der Pause zu spielen. Mehr zur Programmgestaltung der Musikvereine vgl. Kapitel 4.2.

⁹⁰ zu Bülow vgl. Hinrichsen 1999, Musikalische Interpretation, v. a. S. 56-87.

2.2 Geographischer Raum

Dieser Studie soll der deutschsprachige Raum um 1800, also territorial in etwa das ehemalige Heilige Römische Reich Deutscher Nation, zugrunde liegen. Die Herrschaft Napoleons brachte jedoch, vor allem an den Grenzgebieten des ehemaligen Reiches bedeutende territoriale Veränderungen mit sich. Das traditionelle Reich wurde nun nach und nach durch die napoleonische Herrschaft ausgehöhlt, bis 1806 Kaiser Franz schliesslich die Reichskrone endgültig niederlegte. Dieser Schritt war ein historischer Einschnitt in der Geschichte, bedeutete er doch das Ende des über tausend Jahre lang Bestand habendes Gebildes namens «Römisches Reich». Nun wurden geistliche Gebiete wurden säkularisiert und mit dem Reichsdeputationshauptschluss gar gänzlich neue Herrschaftsgebiete wie das Königreich Westphalen oder die Grossherzogtümer Frankfurt, Berg und Würzburg geschaffen. Es war eine Zeit des Umbruchs, und nach dem Wiener Kongress wurden einige Gebiete erneut neu aufgeteilt und erst dann kehrte zumindest in territorialer Hinsicht eine gewisse Ruhe ein⁹¹. Eine doch nicht unbeachtliche Zahl von Musikvereinen wurde zwischen 1808 und 1815 gegründet, also genau in der Zeit dieser Umbrüche. Es gilt nun hier aufgrund der vielen territorialen Neuverteilungen im frühen 19. Jahrhundert darzulegen, was mit «deutschsprachigem Raum» eigentlich genau gemeint sei.

Grundsätzlich gilt als betrachtetes Feld in dieser Arbeit das Heilige Römische Reich Deutscher Nation zum Zeitpunkt 1789 inkl. der deutschsprachigen Schweiz. Dies bedeutet für die Zeit der Herrschaft Napoleons das Gebiet des Rheinbunds und Kaisertums Österreich, des deutschsprachigen Raums der Helvetischen Republik und des Königreichs Preussen inkl. Sachsen, Thüringische Staaten, Kurhessen, Kurfürstentum Würzburg, Braunschweig und Mecklenburg. Nach der Neuordnung des Wiener Kongresses ist dieses Gebiet in etwa gleichbedeutend mit jenem des Deutschen Bundes, des Königreich Preussens, das im Osten über den Deutschen Bund hinausging, und der deutschsprachigen Schweiz. Um 1800 änderten sich die Grenzen in dieser ereignisreichen Zeit vor allem im Osten immer wieder, aber auch im Westen und Süden verschoben sie sich geographisch stets von Neuem. Eine strikte Linie zu ziehen, ist aus diesem Grund nicht ohne Weiteres möglich. Jedoch sei an dieser Stelle geklärt, dass die Rheinstädte wie Köln, Mainz, Karlsruhe, Koblenz, Düsseldorf und Aachen, die zeitweise an der oder gar ausserhalb der westlichen Grenze des Rheinbundes lagen, in die vorliegende Studie mit einbezogen werden. Im Osten werden Danzig ebenso wie auch Olmütz, Brünn und Wien berücksichtigt. Pressburg und die noch weiter östlich liegenden Städte des Königreichs Ungarn gehören theoretisch auch in den zu untersuchenden Bereich, obwohl sich diese vor 1789 und

⁹¹ Nipperdey 1983, Deutsche Geschichte 1800-1866, S. 1-31, 82-101.

nach 1815 ausserhalb der oben genannten Grenzen befanden. Sie standen aber ebenfalls unter dem Einfluss des Reiches. Die Informationen zu den Musikvereinen in den östlichen Gebieten (Ostpreussen, Böhmen und Mähren) sind aber leider recht lückenhaft und erscheinen deshalb im Anhang und in der Studie als wenig beleuchtet. Im Süden reichte das Gebiet des Reiches bis nach Trient und Laibach (Ljubljana). Diese beiden Städte gehören also auch zu dem untersuchten Raum.

Mehr oder weniger entsprechen diese Grenzen dem deutschsprachigen Kulturraum um 1800, der in sich natürlich sehr vielfältig und von regionalen Ereignissen und Begebenheiten teilweise sehr stark geprägt ist. Dennoch kann man diesen Raum durch die relativ einheitliche Sprachgebung und der (wenn auch losen) politischen Zusammengehörigkeit als einen zusammenhängenden Kulturraum erkennen⁹². Durch das neu entstehende Nationalgefühl in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts lässt sich diese Begrenzung umso mehr rechtfertigen, verstanden sich doch die Menschen selbst aus diesem oben beschriebenen geographischen Raum trotz aller politischer und konfessioneller Unterschiede und Grenzen als ‚Deutsche‘, als eine kulturelle Einheit (bis auf die Schweiz im speziell politischen Sinn), die unter einem übergeordneten deutschen Staat Bestand habe.

Die Schweiz hat im untersuchten Raum in rein historischer Sicht eine gewisse Sonderstellung inne. Vor allem die politische Geschichte hat die Eidgenossenschaft vor 1800 immer wieder als eigenständiges Gebilde erkennen lassen, das nicht zum Römischen Reich gehörte (wohl aber von Napoleon vereinnahmt wurde). Dennoch gehört die Schweiz mit ihren Collegia musica und ihrer langen Musiktradition gerade was die Musikgesellschaften betrifft, sicherlich zum Kernthema dieser Untersuchung. Sie kann auf jeden Fall aufgrund weiterer kulturhistorischer Gründe miteinbezogen werden. Deutlich lässt sich die Orientierung an und der kulturelle Austausch mit der ‚deutschen‘ Kultur in Kunst, Architektur, Literatur und Musik seit dem 17., besonders aber seit dem 18. Jahrhundert erkennen⁹³. Besonders Berlin und Dresden waren für den Kulturaustausch auf der Ebene der Kunst, Architektur und Literatur wichtige Zentren⁹⁴. Auch in der Musik bestand ein reger Austausch. Die Auswahl gespielter Kompositionen in den Musikgesellschaften Zürichs lässt erkennen, dass man sich im späteren 18. Jahrhundert und im frühen 19. Jahrhundert vorwiegend an der

⁹² Auch Nipperdey hat diese kulturelle Zusammengehörigkeit, wenn auch nicht explizit, so doch unterschwellig für das heutige Deutschland und Österreich inkl. Schlesien und Mähren ausgearbeitet. In seinem Buch zur deutschen Geschichte (Nipperdey 1983, Deutsche Geschichte 1800-1866) untersucht er jedenfalls diese eben genannten Gebiete gleichwertig. Kocka dagegen zieht eine stärkere Grenze zwischen dem Bürgertum Deutschlands und der Schweiz als zwischen Deutschland und Österreich, vgl. Kocka 1988, Bürgertum und bürgerliche Gesellschaft S. 25 u. 63.

⁹³ Zu den kulturellen Beziehungen zwischen der Schweiz und Deutschland im 18. Jahrhundert im Bereich der Kunst und Architektur vgl: Boerlin-Brodbeck 2000, Beziehungen zwischen Schweiz und Deutschland.

⁹⁴ Boerlin-Brodbeck 2000, Beziehungen zwischen Schweiz und Deutschland, S. 209 und 212.

deutschsprachigen Kultur orientierte⁹⁵. Die ausstrahlenden musikalischen Zentren waren für Zürich im Speziellen vor allem Wien und Frankfurt, nicht aber die französische Kultur, zumal im für lange Zeit ‚antimusikalischen‘ Zürich keine (französische) Operntradition existierte und man sich deshalb von Beginn des Aufstiegs der Instrumentalmusik an mehr am italienischen Konzert und den deutschen bzw. österreichischen Komponisten orientierte⁹⁶. Ausserdem war die politische Ordnung zwischen Deutschland und der Schweiz einander trotz aller Gegensätze doch um einiges näher, als es zwischen Deutschland und Frankreich oder auch zwischen der Schweiz und Frankreich war. Frankreich war seit jeher zentralistisch organisiert, das im Gegensatz zu der patrizisch-bürgerlich gesinnten Schweiz stark aristokratisch-höfische Gesellschaftsstrukturen aufwies. Es bestand hingegen zwischen Deutschland und der Schweiz «eine gewisse Entsprechung in der beiderseitigen relativen politischen Kleinräumigkeit und in der jeweiligen Eigenständigkeit konfessionell bestimmter Kunstlandschaften»⁹⁷. Der kulturelle Austausch im musikalischen Bereich zwischen dem übrigen deutschsprachigen Raum und der Schweiz lässt sich noch deutlicher im 19. Jahrhundert erkennen, obwohl sich nun der musikalische Horizont der Schweiz generell etwas erweitert. Die ausländischen Dirigenten der *Allgemeinen Musikgesellschaft Zürich* zumindest stammten alle aus Deutschland⁹⁸.

Die Untersuchung wurde auch deshalb auf den deutschsprachigen Raum beschränkt, weil hier die «Korrespondenz von Vereinswesen und bürgerlicher Welt»⁹⁹ im Gegensatz zu England oder Frankreich oder anderer europäischer Länder und Amerika – wo ebenfalls eine Assoziationskultur bestand, aber eben mit anderen Schwerpunkten – offensichtlich und grundlegend ist. Wichtig ist vor allem der Akzent auf der humanistischen Bildung, welcher zu diesem spezifisch deutschen

⁹⁵ So finden sich in den Akten der Musikgesellschaften in Zürich des späten 18. Jh. vorwiegend Komponisten aus dem deutschen und österreichischen Raum wie Friedrich Witt (1770-1836, geb. in Niederstetten, gest. in Würzburg, war Mitglied der Wallersteinischen Hofkapelle, ausgedehnte Konzertreisen, Kpm. der Würzburger Fürstbischöflichen Kapelle), Franz Christoph Neubauer (1760-1795, in Mělník, gest. in Bückeburg, war in österreichischen Klöstern und Hannover ansässig, Aufenthalte in Konstanz, Speyer, Heilbronn, Zürich, Koblenz), Johann Heinrich Rolle (1716-1785, geb. in Quedlinburg, gest. in Magdeburg, Violinist im Orchester Friedrichs II., Musikdirektor in Magdeburg) oder Friedrich Schwindl (1737-1786, gest. in Karlsruhe, aktiv in Deutschland, Niederlanden und Schweiz, Konzertmeister des Orchesters des Markgrafen von Bad Durlach in Karlsruhe, ausgedehnte Konzertreisen). Namen aus Frankreich oder England sind hingegen gar nicht zu finden.

⁹⁶ vgl. die Musikalienbibliothek der *Allgemeinen Musikgesellschaft Zürich*, darin die alten Drucke aus dem 17. und 18. Jahrhundert, die praktisch nur italienische und deutschsprachige Namen als Autoren aufweisen: Walter 1960, Katalog der AMG-Musikalien.

⁹⁷ Boerlin-Brodbeck 2000, Beziehungen zwischen Schweiz und Deutschland, S. 209.

⁹⁸ Schoch 1968, Hundert Jahre Tonhalle Zürich, S. 15. Folgende Dirigenten der AMG stammten aus Deutschland: Anton Liste (Hildesheim), Franz Beutler (bayerischer Kammermusik), Alexander Müller (Erfurt), Richard Wagner. Eine Liste sämtlicher Dirigenten der AMG findet sich in: Baldassarre 2007, Der bürgerliche Wertehimmel über Zürich, S. 177.

⁹⁹ Nipperdey 1972, Verein als soziale Struktur, S. 183.

Musikvereinswesen verholten hat¹⁰⁰. Die Gesellschaften in England waren offenbar von Anfang an mehr auf Professionalität und ökonomische Machbarkeit und Gewinnstreben ausgerichtet¹⁰¹, reichen auch in ihrer Kontinuität viel weiter zurück als das deutsche ‚Pendant‘, und in Frankreich hatte das Vereinswesen nicht dieselbe Bedeutung wie in Deutschland¹⁰². Wichtig war für die Vereinsbildung in Deutschland im Gegensatz zu anderen europäischen Ländern dieser Zeit die politische Revolution gegen die absolutistische Herrschaft, das Fehlen eines nationalen Staates, die Pluralität von Herrschaften, Herrschaftsformen und –gebieten¹⁰³. Die Reibung zwischen dem erstarkenden Bürgertum und dem seit Jahrhunderten regierenden Adel führte dazu, dass sich das Bürgertum distinguieren und behaupten musste, wollte es an Bedeutung gewinnen. Generell wird westlich des Rheins von eher adlig-bürgerlichen Eliten gesprochen, während östlich des Rheins eher zwischen Adel und Bürgertum unterschieden wird¹⁰⁴.

Es liegt in der Natur der Sache, dass in vorliegender Studie nur Städte untersucht werden. Das bürgerliche Vereinswesen des 18. und 19. Jahrhundert ist ein städtisches Phänomen, zumal die Bürgerlichen meist auch in der Stadt wohnten. Zudem stammten die Ideen der neuen Bürgerlichkeit zu grossen Teilen in etwas veränderter Weise aus den Ideen der Aufklärung, die sich ihrerseits ebenfalls vor allem in den Städten verbreitet hatten.

2.3 Bürgertum und bürgerliche Gesellschaft um 1800

2.3.1 Bürgertum und Bürgerlichkeit

Um die Argumentationsfäden dieser Studie für den Leser besser verständlich zu machen, ist eine Klärung der Begriffe Bürgertum und Bürgerlichkeit unerlässlich. Dass in der Historik diese beiden Begriffe ausführlich untersucht worden sind, ist hinlänglich bekannt¹⁰⁵. Es soll hier nicht der Ort sein, an dem die ganze Diskussion

¹⁰⁰ Bödeker/Veit 2007b, Sociabilité, musique et concert, S. 19.

¹⁰¹ Bödeker/Veit 2007b, Sociabilité, musique et concert, S. 10. Der Text spricht an dieser Stelle sämtliche Musikgesellschaften in Europa an. Jedoch muss man klar zwischen den Zielen der englischen Musikgesellschaften und den deutschsprachigen Musikvereinen unterscheiden.

¹⁰² Nipperdey 1972, Verein als soziale Struktur, S. 183.

¹⁰³ Dann 1984, Vereinswesen und bürgerliche Gesellschaft, S. 8.

¹⁰⁴ Kocka 1988, Bürgertum und bürgerliche Gesellschaft, S. 25.

¹⁰⁵ Hier ist nur ein kleiner Ausschnitt der weitläufigen Literatur aufzuzeigen möglich. Zum Bürgertum in Europa: Kocka 1988a, Bürgertum im 19. Jh.; Conze 1985-1992, Bildungsbürgertum. Hein/Schulz 1996, Bürgerkultur. Reinalter/Gerlach 1996, Staat und Bürgertum. Zum Bürgertum in Deutschland: Gall 1989, Bürgertum in Deutschland. Gall 1987, Selbstverständnis des deutschen Bürgertums. Nipperdey 1983, Deutsche Geschichte 1800-1866, inbes. S. 255-271. Zum Bürgertum in der Schweiz: Tanner 1995, Bürgertum in der Schweiz. Weinmann 2002, Eine

um die Begrifflichkeit des Bürgertums noch einmal aufgerollt wird¹⁰⁶. An dieser Stelle müssen wir es dabei belassen, das Bürgertum als eine in sich vielfältig gegliederte und insofern doch schwierige Kategorie anzunehmen, die nach aussen jedoch scharf abgegrenzt war und im 19. Jahrhundert auch als eine eigene wahrgenommen wurde. Es geht hier vielmehr primär darum, auf mehr oder minder pragmatische Weise zu definieren, was in dieser Studie unter den beiden im Titel genannten Begriffen zu verstehen ist. Weshalb ist es hier noch einmal nötig, das Bürgertum noch einmal zu erklären? Thomas Nipperdey hat für Vereine im Allgemeinen festgehalten, was auch für die Musikvereine des frühen 19. Jahrhunderts gilt:

[...] das Aufkommen des Vereinswesens und das Aufkommen der Welt des persönlichen Standes sind korrespondierende Phänomene; der Verein ist weder einfach Folge noch einfach Ursache der bürgerlichen Gesellschaft, aber er ist eines ihrer Elemente, ein Symptom für ihren Aufstieg und gerade in den Anfängen ein Faktor, der die weitere Ausbildung dieser Gesellschaft begünstigt und beschleunigt hat.¹⁰⁷

Es ist unbestritten, dass das Vereinswesen in der Entstehungsphase der bürgerlichen Gesellschaft im deutschsprachigen Raum eine zentrale Stellung einnahm¹⁰⁸. In Grossbritannien und Frankreich hatte es eine andere, vielleicht nicht so entscheidende Bedeutung für das Bürgertum wie im deutschsprachigen Raum. Im in vorliegender Studie untersuchten Gebiet aber ist der Verein ohne Bürgertum bzw. Bürgerlichkeit nicht denkbar.

Bis zum 18. Jahrhundert verstand man traditionell unter dem Wort «Bürger» den Stadtbürger mit politischem Mitspracherecht, einen städtischen Gewerbetreibenden, der wirtschaftlich selbständig ist. Die Bedeutung des Wortes «Bürger» wurde um 1800 allerdings um eine andere Dimension erweitert. Der Bürger war nun nicht mehr einfach ‚nur‘ Stadtbürger, der Begriff wurde dynamisiert – der Bürger wurde neu auch zu einem entwicklungsfähigen Typus der Gesellschaft¹⁰⁹, zu einem Menschen, der eine bestimmte Vorstellung einer «bürgerlichen» Lebensweise hatte und einen bestimmten Kanon bürgerlicher Werte und Normen formulierte und lebte. Dieser neu sich im Sprachgebrauch konstituierende Begriff des Bürgers oder Bürgerlichen hat im

andere Bürgergesellschaft.

Zum Bürgertum in Österreich: Bruckmüller 1990, Bürgertum. Stekl 2004, Adel und Bürgertum. Weitere Literaturhinweise, vor allem zum Verhältnis Bürgertum und Vereinswesen, folgen im Laufe des Kapitels.

¹⁰⁶ Zur Frage, weshalb die Kategorie Bürgertum trotz ihrer Unschärfe und ihrer äusserst heterogenen Anlage noch immer eine anerkannte sein muss, vgl. Kocka 1988b, Bürgertum und bürgerliche Gesellschaft, insbes. S. 13-33.

¹⁰⁷ Nipperdey 1972, Verein als soziale Struktur, S. 182.

¹⁰⁸ vgl. auch, Roth 1996, Bildungsgedanke und bürgerliches Assoziationswesen, insbes. S. 130f.; Mommsen 2000c, Kultur als Instrument der Legitimierung, passim.

¹⁰⁹ Gall 1987, Selbstverständnis des deutschen Bürgertums, S. 605.

Grunde genommen nichts mehr zu tun mit der alten ständischen Ordnung der Gesellschaft, die bis Ende des 18. Jahrhunderts noch vorherrschend war, im Gegenteil, dieses neue Konzept des Bürgers diente dazu, sich von den alten Mächten – dem Adel und der Geistlichkeit – abzugrenzen¹¹⁰. Dennoch gibt es gerade um 1800, in der Zeit des grossen Wandels der Gesellschaft von einer von Ständen geprägten zu einer nachständisch organisierten Stadt- und Staatsgemeinschaft, natürlich Überschneidungen im Gebrauch des alten und neueren Verständnisses des Begriffes «Bürger», und auch sozial betrachtet gibt es Überlagerungen. Stadtbürger konnten durchaus gleichzeitig Bürgerliche im neuen Sinn sein¹¹¹, ein Bürgerlicher war zu Beginn des 19. Jahrhunderts meist gleichzeitig Stadtbürger, doch war dies im neuen Verständnis nicht mehr zwingend¹¹². Wenn nun in dieser Studie von «Bürger» und «Bürgertum» oder «Bürgerlichen» die Rede ist, so wird darunter immer der neue Typus Bürger verstanden, der sich nicht über die ständische Ordnung oder das Stadtrecht, sondern über die neuen bürgerlichen Werte, welche im folgenden nun genauer erklärt werden, definiert.

Unter Bürgerlichkeit wird grundsätzlich die Kultur des Bürgertums oder Bürgerlichen in seiner Gesamtheit subsumiert. Sie wird hier in Anlehnung an Albert Tanner in einem sehr weit gefassten Begriff verstanden. Darunter zählten unter anderem das Ehe- und Familienleben, die Geschlechterrollen, die alltägliche Lebenshaltung (inkl. der Essenskultur, Kleidung und Wohnen), der Geschmack, die Geselligkeitsformen und das Verhalten ausserhalb der Arbeitszeiten wie auch die Religion und Moral, Kunst und Wissenschaft¹¹³. Kurz gesagt, ist «Bürgerlichkeit» die Lebenswelt des Bürgers, welche er selbst beeinflusst, eben seine Kultur¹¹⁴. Sie war das, was die ansonsten heterogene Gruppe der Bürgerlichen zusammenhielt, sie definierte und nach oben und unten abgrenzte. Auch das Vereinswesen und das Konzertwesen waren für die Bürgerlichen wichtige Faktoren¹¹⁵. Die Förderung der Kunst, Literatur und Wissenschaft in Vereinigungen war aufgrund politischer sowie kultureller Gründe integraler Bestandteil des bürgerlichen Lebensstils des ganzen 19.

¹¹⁰ Kocka 1988b, Bürgertum und bürgerliche Gesellschaft, S. 20.

¹¹¹ Gall 1991, Vom alten zum neuen Bürgertum, S. 12f.

¹¹² Zu den Überschneidungen zum Beispiel von alten Führungsgeschlechtern (Patrizier und Burger) und dem ‚neuen‘ Bürgertum des 19. Jahrhunderts in Zürich und Bern vgl. Tanner 1995, Bürgertum in der Schweiz, S. 122-133.

¹¹³ Tanner 1995, Bürgertum in der Schweiz, S. 28f.

¹¹⁴ Kocka 1988b, Bürgertum und bürgerliche Gesellschaft, S. 26-33;

¹¹⁵ Tanner bespricht nur ganz kurz die Musikgesellschaft Bern bevor er auf die Museumsgesellschaften von Zürich und Bern genauer eingeht, aber immerhin spricht er das Thema im Gegensatz zu den meisten Historikern überhaupt einmal an: Tanner 1995, Bürgertum in der Schweiz, S. 439-441.

Jahrhunderts¹¹⁶ und erlaubte es, die bürgerliche Gesellschaftsschicht nach aussen hin festigen.

Zunächst gilt es, einmal zu definieren, welche Bevölkerungsgruppe das Bürgertum war. Die Meinungen der Fachleute differieren teilweise stark. Zunächst scheint es daher einfacher zu sein festzulegen, was nicht zum Bürgertum gerechnet wird: «der Adel, die katholische Geistlichkeit, die Bauern und die unteren Schichten der Bevölkerung in Stadt und Land, einschliesslich der Arbeiterschaft»¹¹⁷. Nipperdey versteht unter der Schicht der Bürgerlichen im Wesentlichen die Beamtschaft und die akademisch Gebildeten¹¹⁸, während Kocka den Begriff etwas weiter fasst¹¹⁹ und Tanner das Bürgertum zunächst als blossen deskriptiven Sammelbegriff «für die mittleren und teilweise auch für die oberen Bevölkerungsschichten»¹²⁰ versteht. In dieser Studie soll vorwiegend den Ausführungen von Kocka gefolgt werden. Sie scheinen der Verfasserin die beste Zusammenfassung zu sein, denn sie spiegelt sich nicht nur in der Auswertung der Mitglieder der bürgerlichen Musikvereine wider, sondern zeigt auch die vielfältige Zusammensetzung des Bürgertums auf:

Auf jeden Fall zum Bürgertum rechnen die Kaufleute, Fabrikanten und Bankiers, die Kapitalbesitzer, Unternehmer und Direktoren – also das Wirtschafts- oder Besitzbürgertum bzw. die Bourgeoisie im eigentlichen Sinn. Ebenfalls zum Bürgertum rechnet man in der hiesigen Geschichtsschreibung die Ärzte, Rechtsanwälte und anderen Freien Berufe, die Gymnasiallehrer und Professoren, die Richter und höheren Verwaltungsbeamten, dann auch Naturwissenschaftler, Diplom-Ingenieure und qualifizierte Experten in den Leitungsstäben grosser Unternehmen – also Personen, die durchweg höhere, tendenziell akademische Bildung besaßen und sie beruflich verwerteten. Sie werden manchmal als ‚Bildungsbürger‘ zusammengefaßt [...]. ‚Bourgeoisie‘ und ‚Bildungsbürgertum‘ sind die beiden Kerne des Bürgertums [...] ¹²¹.

Mithilfe der Kategorien von Albert Tanner kann man diese grosse Gruppe zur besseren Übersicht in drei Abteilungen unterbringen¹²²: Besitzbürgertum (Grund- und Kapitalrentner), Bourgeoisie oder Wirtschaftsbürgertum (mittlere und grössere Unternehmer in Industrie, Handel und Gewerbe) und Bourgeoisie des talents oder Bildungsbürgertum (Personen mit freien akademischen Berufen wie Ärzte, Advokaten, Professoren, Richter, höhere und Verwaltungs-Beamte), also jene

¹¹⁶ Mommsen 2000c, Kultur als Instrument der Legitimierung, S. 63.

¹¹⁷ Kocka 1988b, Bürgertum und bürgerliche Gesellschaft, S. 11.

¹¹⁸ Nipperdey 1972, Verein als soziale Struktur, S. 184.

¹¹⁹ Kocka 1988b, Bürgertum und bürgerliche Gesellschaft, S. 11f.

¹²⁰ Tanner 1995, Bürgertum in der Schweiz, S. 9.

¹²¹ Kocka 1988b, Bürgertum und bürgerliche Gesellschaft, S. 11f.

¹²² Tanner 1995, Bürgertum in der Schweiz, S. 20-31.

Personen, bei denen es in ihrem Beruf um die Verwertung von Talenten und Kompetenzen geht und bei denen Wissen und Bildung etwas wichtiger ist als Besitz und Vermögen. Wir werden sehen, dass alle drei Kategorien für das Musikvereinswesen wichtig waren. Eine weitere Kategorie, die sich hier nicht ohne weiteres unterbringen lässt (und uns so vor Augen führt, dass das Bürgertum eine nicht ganz eindeutige Kategorienunterteilung zulässt), uns aber des Öfteren begegnen wird, sind die Militärsoffiziere und Militärbeamte, die in ihrem Rang in der Gesellschaft ein «Nahverhältnis zum Adel» einnahmen und somit ein hohes Prestige geniessen durften¹²³. Auch sie sind zum oberen Bürgertum zu rechnen.

Das 19. Jahrhundert wird oft als das «bürgerliche Jahrhundert» betitelt. Dabei droht vergessen zu gehen, dass es sich beim Bürgertum um eine Minderheit der Gesellschaft, eine schmale Schicht, handelte. Das Bürgertum formierte sich schliesslich – trotz aller Denkanstösse, die auf Egalität zielten –, und das muss man sich klar machen: als eine «kleine Elite»¹²⁴. Die weiter oben beschriebene heterogene Gruppe der Bürgerlichen machte in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts rund drei bis vier Prozent der Erwerbstätigen aus. Rechnet man dies auf die Familienmitglieder hoch, so ergibt dies einen Anteil von rund fünf Prozent der Gesamtbevölkerung¹²⁵. In Bezug auf das frühe 19. Jahrhundert dürften die bessergestellten der kleinen Selbständigen in Handel, Gewerbe und Dienstleistungen, die Handwerker und Gastwirte noch dazuzurechnen sein. Diese machten um 1850 etwa neun Prozent der Bevölkerung aus. Rechnet man diese also dazu, kommt man auf einen gut gerechneten Anteil des Bürgertums von rund 13 Prozent. Der Anteil des Bürgertums lässt sich also je nach Abgrenzung mit fünf bis fünfzehn Prozent der Bevölkerung beziffern¹²⁶. Gewiss, im Vergleich zum Anteil des Adels an der Gesamtbevölkerung (etwa 0,5 Prozent zwischen 1815 und 1830)¹²⁷ ist das Bürgertum eine vergleichsweise grosse Gruppe, aber dennoch sei hier explizit vermerkt, dass es sich um einen kleinen und privilegierten Anteil der Bevölkerung handelt, der durch seine Lebenshaltung sehr vermögend sein musste, wie Kocka anmerkt:

Offenbar mußten und müssen bestimmte soziale und ökonomische Bedingungen erfüllt sein, damit bürgerliche Kultur verwirklicht werden kann. Zu diesen Bedingungen gehören ein stetiges Einkommen deutlich über dem Existenzminimum (gleich aus welchen Quellen), eine gewisse, davon und von anderem

¹²³ Nipperdey 1983, Deutsche Geschichte 1800-1866, S. 260f., Zitat S. 261. Nipperdey bezeichnet das Militär und im Besonderen die Offiziere gar als «politischen Stand», ebd. S. 259.

¹²⁴ Fahrmeir 2005, Bürgertum (ENZ), Sp. 587.

¹²⁵ Die hier angegebenen Zahlen folgen den Ausführungen von Kocka 1988b, Bürgertum und bürgerliche Gesellschaft, S. 12f.

¹²⁶ Fahrmeir 2005, Bürgertum (ENZ), Sp. 587 gibt den relativen Anteil des Bürgertums «zwischen 4% und 20%» an.

¹²⁷ Reif 1999, Adel im 19. und 20. Jh., S. 9.

abhängige Sicherheit und Planbarkeit des Lebens, in den Familien eine gewisse Freisetzung der Mutter und der Kinder von früher und drückender Erwerbsarbeit zum Zwecke der Pflege und Weitergabe jener Kultur, wohl auch überhaupt eine gewisse bürgerliche Distanz zur Handarbeit und vor allem: Zeit und Muße.¹²⁸

Das typisch bürgerliche Wertebild ist durch eine positive Grundhaltung zu regelmässiger Arbeit und eine methodische Lebensführung gekennzeichnet. Dem Tüchtigen sollte die Welt gehören; es handelt sich um ein Leben nach Leistungsprinzipien (im Gegensatz zu den ständischen Prinzipien, wo der Einzelne über die Geburt in einen bestimmten Stand definiert wird und danach praktisch nicht mehr aufsteigen kann). Diese Haltung, sich über Leistungen zu definieren, und die positive Einstellung gegenüber dem Fortschritt impliziert im Grunde, dass im Prinzip jeder ein Bürgerlicher im neuen Sinne sein konnte, wenn er nur hart genug dafür arbeitet und die Kultur des Bürgertums annimmt, lebt, mit beeinflusst und unterstützt. Dies war auch idealistisch so gedacht. Die Realität sah jedoch anders aus. Bürger zu sein bedeutete immer auch, dass man eine bestimmte Art von Lebensführung einhalten musste, die einen gewissen Grad an wirtschaftlicher Selbständigkeit und Stärke voraussetzte. Dies musste zu einer Distinktion, zu einer Absetzung zu den unteren Schichten der Gesellschaft (Kleinbürgertum, Handwerker und Arbeiter) führen. «Entgegen den idealistischen Annahmen liberaler Gesellschaftsreform setzt sich eben nicht die Gesellschaft des Leistungsprinzips und der Chancengleichheit [...] durch. Besitz, wirtschaftliche Lage, Stellung im Produktionsprozeß, ja Besitz von Produktionsmitteln – aber auch Haus- und Wohnungseigentum –, werden für den sozialen Status des einzelnen und die Schichtung der Gesellschaft wichtiger [...]»¹²⁹. Vor allem die im deutschsprachigen Raum sehr forcierte Akzentuierung auf die Bildung war ein Privileg, dass sich nicht ohne weiteres jeder leisten konnte. Nur rund ein halbes Prozent eines Jahrganges besuchte eine Universität, die finanziellen Möglichkeiten und die Familientradition spielten neben dem Talent eine massgebliche Rolle¹³⁰ und die Ausbildungsstätten entwickelten sich zu einem «Rekrutierungssystem für fast alle höheren Funktionen im Bereich des Staates, im weiteren dann auch vieler sogenannter freier Berufe»¹³¹. Die Herkunft blieb also nach wie vor entscheidend, und es wurde zunehmend wichtiger, sich von den unteren Gesellschaftsschichten zu distinguieren (Abgrenzung nach unten), nachdem es um 1800 wichtig gewesen war, sich gegen die alten Mächte

¹²⁸ Kocka 1988b, Bürgertum und bürgerliche Gesellschaft, S. 31. Vgl. auch Gall 1993, Stadt und Bürgertum im Übergang, S. 7f.

¹²⁹ Nipperdey 1983, Deutsche Geschichte 1800-1866, S. 261.

¹³⁰ Fahrmeir 2005a, Bildungsbürgertum (ENZ), Sp. 243. Vgl. auch Bödeker 1989, Die gebildeten Stände, S. 29.

¹³¹ Gall 1987, Selbstverständnis des deutschen Bürgertums, S. 611.

abzusetzen (Abgrenzung nach oben)¹³². Dies schlug sich denn auch in den einschlägigen Lexika der Zeit nieder¹³³.

Voraussetzung für die bürgerliche Kultur und ihre Auffassungen war vor allem die Aufklärung, sie wurzelte in ihr¹³⁴. Auch wenn die Aufklärung als idealistische Denkweise mit der Französischen Revolution um 1800 in gewisser Weise unterging, so lebten doch die grundsätzlichen Postulate noch immer weiter. Die Idee der bürgerlichen Selbstbestimmung und Selbstverwaltung (durch Gesellschaften und Assoziationen), die Handels- und Gewerbefreiheit, die naturrechtliche Gleichheit der Menschen ohne die Rücksicht auf die ständische Herkunft, eine neue Bildungsidee, die sich von der alten katholisch-geistlichen Bildung absetzte, das Vermögen sich frei nach Interessen und Bedürfnissen formieren und organisieren zu dürfen, alle diese Ideen stammen im Grunde aus den Idealen der Aufklärung¹³⁵. Diese neuen Freiheiten führten dazu, dass die Individualität des Einzelnen immer stärker in den Vordergrund rückte, eine weitere Voraussetzung für das Vereinswesen des 19. Jahrhunderts. Neue Formen der Selbstorganisation wie eben die Assoziationen konnten nur durch eine starke Individualisierung des Einzelnen ein so integraler Bestandteil der Gesellschaft werden. Der Individualist schloss sich mit Gleichgesinnten zusammen, denn nur die Geselligkeit konnte der Vervollkommenung des Individuums dienen, es kann sich nur im sozialen Wechselverhältnis mit anderen bilden.¹³⁶ Die Vereine bildeten eine Art Ersatz zu den früheren ständisch geprägten Korporationen.¹³⁷ Diese Entwicklung verschärfte sich im angehenden 19. Jahrhundert, und es brach eine Art Euphorie in Bezug auf Vereinsgründungen aus. Das Bürgerideal des 19. Jahrhunderts enthielt zwei miteinander verbundene Komponenten: «Einerseits das Versprechen auf Entwicklung der eigenen Individualität, der ‚Persönlichkeit‘, andererseits die Aufforderung, sich zu freien Vereinigungen zusammenzuschließen, in Gruppen zu handeln, das Leben in Gemeinschaften zu leben. Die Verbindung von Individuen zu selbständig gebildeten und freiwilligen Verbänden bildete den Kern des bürgerlichen Sozialmodells seit dem späten 18. Jahrhundert.»¹³⁸ Das Bürgertum war eine Gesellschaftsschicht, die sich über Vereine selbst organisierte und dadurch politisch

¹³² Kocka 1988b, Bürgertum und bürgerliche Gesellschaft, S. 20.

¹³³ Kocka 1988b, Bürgertum und bürgerliche Gesellschaft, S. 22-24; Gall 1993, Stadt und Bürgertum im Übergang, S.10.

¹³⁴ Kocka 1988b, Bürgerum und bürgerliche Gesellschaft, S. 29. Nipperdey 1983, Deutsche Geschichte 1800-1866, S. 265. Schmale 2005, Bürgerliche Gesellschaft (ENZ), passim.

¹³⁵ nach Tanner 1995, Bürgertum in der Schweiz, S. 11.

¹³⁶ Hettling/Hoffmann 1997, Bürgerlicher Wertehimmel, S. 338.

¹³⁷ Nipperdey 1972, Verein als soziale Struktur, S. 179f.; Nipperdey 1983, Deutsche Geschichte 1800-1866, S. 267.

¹³⁸ Hettling/Hoffmann 1997, Bürgerlicher Wertehimmel, S. 348. Siehe auch: Mommsen 2000a, Stadt und Kultur, insbes. S. 20.

und kulturell festigte¹³⁹. Deswegen nehmen auch die Kulturvereine in allen ihren Zweigen, darunter nicht zuletzt die Musikvereine, neben den wissenschaftlichen Vereinigungen eine zentrale Rolle für das Bürgertum sowie seine Lebenswelt und durch seine weitgehende Hegemonie in kommunaler Hinsicht eine zentrale Funktion im städtischen Leben des 19. Jahrhunderts ein.

Zum Schluss dieses Unterkapitels soll noch kurz auf das Verhältnis des Bürgertums zum Adel eingegangen werden, dies aufgrund der Tatsache, dass auch in einigen Musikvereinen Adelige mitwirkten. Die Beziehung vom Adel zum Bürgertum im deutschsprachigen Raum scheint noch immer nicht recht aufgearbeitet zu sein¹⁴⁰. Das Verhältnis zwischen Adel und Bürgertum war offenbar ein ambivalentes Verhältnis, das von gegenseitigem Entgegenkommen und gleichzeitiger Abgrenzung geprägt war. Das Bürgertum setzte sich zwar als Schicht vom althergebrachten Adel ab¹⁴¹, nahm aber in der Folge vermehrt auch ‚adelige‘ Lebens- und Repräsentationsweisen an, Besitz und Herkunft war stets ein wichtiger Faktor. Das Bürgertum drängte in die hohen politischen Stellen, die durch universitäre Ausbildung und Leistungsprinzipien zu erreichen waren. Es ist jedoch wichtig zu sehen, dass sich die ‚neue‘ Oberschicht im frühen 19. Jahrhundert sowohl aus dem Adel als auch dem Bürgertum zusammensetzte¹⁴². Die hohen Beamtenstellen waren weiterhin in einem „überproportionalen Anteil“ durch Adelige besetzt¹⁴³. Trotz der Zusammenarbeit mit dem Bürgertum auf hoher politischer Ebene, trotz Nobilitierungen und vereinzelt veränderter Heiratspolitik blieb der Adel als Stand noch lange eigenständig und behauptete sich durch das gesamte 19. Jahrhundert hindurch in beachtlichem Masse¹⁴⁴.

In den Musikvereinen finden sich zum grössten Teil Bürgerliche, aber auch der Adel hatte gerade in der Gründungsphase in einigen bestimmten Musikvereinen einen nicht unbedeutenden Anteil¹⁴⁵. Das Vereinswesen trug nach Nipperdey «entscheidend dazu bei, daß der Adel in die bürgerlich-staatsbürgerliche Gesellschaft

¹³⁹ Mommsen 2000a, Stadt und Kultur, S. 20; Mommsen 2000c, Kultur als Instrument der Legitimierung, passim.

¹⁴⁰ Erste neue Ansätze dazu liefern: Reif 2000-2001, Adel und Bürgertum in Deutschland. Stekl 2004, Adel und Bürgertum.

¹⁴¹ Kocka 1988b, Bürgertum und bürgerliche Gesellschaft, S. 23f.

¹⁴² Nipperdey 1972, Verein als soziale Struktur, S. 184.

¹⁴³ Nipperdey 1983, Deutsche Geschichte S. 256f. Zitat S. 257.

¹⁴⁴ Reif 2000-2001, Adel und Bürgertum in Deutschland. Bd. 1. Einleitung S. 7-27.

¹⁴⁵ Nipperdey 1972, Verein als soziale Struktur, S. 184. Vgl. auch Kapitel 3.4.1.

eingebürgert wurde und sich – in einem beachtlichem [sic] Maße – eben ‚verbürgerlichte‘»¹⁴⁶.

2.3.2 Die bürgerliche Bildungsidee

Mit der Ära Napoleon änderte sich auch einiges im Schulwesen, es wurden Reformen angegangen, allen voran wurden Johann Heinrich Pestalozzis und Wilhelm von Humboldts Einflüsse auf die Ausbildungseinrichtungen sehr wichtige Eckpfeiler und sind in der Forschung immer wieder hervorgehoben worden. Der Aspekt der Bildung war gerade für das Bürgertum im deutschsprachigen Raum wichtig. Das sogenannte «Bildungsbürgertum» gibt es in seinem Ausmass nur im deutschsprachigen Raum¹⁴⁷, was die genauere Betrachtung in dieser Studie erklärt. Es beinhaltete vor 1850 neben den akademisch ausgebildeten Bürgern ausdrücklich auch das gebildete Wirtschaftsbürgertum und die Bourgeoisie (Grundeigentümer und Rentiers)¹⁴⁸ und bildete somit einen grossen Anteil des Bürgertums¹⁴⁹. Wie war Bildung nun gestaltet und was bedeutete «gebildet sein»? Offensichtlich lässt sich das Konstrukt der Bildung eines Bürgers im 19. Jahrhundert nicht nur von der akademischen Bildung an einer Universität oder Hochschule ableiten.

Im 19. Jahrhundert ist Bildung, wenn man die wissenschaftliche Literatur genauer betrachtet, im Grunde auf zwei völlig verschiedenen Ebenen zu finden: die akademische Ausbildung an den höheren Schulen (Sekundärschulen, Hochschulen und Universitäten) einerseits und die Selbstbildung des Einzelnen, die individuelle Aneignung von Wissen ohne institutionellen Hintergrund andererseits. Diese beiden Ebenen sollten sich aber nicht widersprechen, sondern gegenseitig ergänzen: «Die Interessen des Einzelnen und die Interessen der Gesellschaft sollen nicht in Widerspruch zueinander stehen, sondern in Übereinstimmung gebracht werden. [...] Bildung ist einerseits Selbstverwirklichung von Individualität im humboldtschen Sinne, sie ist aber eben auch Qualifizierung zu gesellschaftlich nützlicher Tätigkeit, Ausbildung zur Soziabilität.»¹⁵⁰

Wenden wir uns zunächst der akademischen Bildung zu, gehen auf Pestalozzi und vor allem auf Humboldt ein wenig genauer ein und fragen wir uns, was diese beiden sehr gegensätzlich agierenden Persönlichkeiten beide mit dem neuen Bürgertum zu tun hatten und inwiefern sie seine Ideenwelt widerspiegelten. Die Reformvorschläge

¹⁴⁶ Nipperdey 1972, Verein als soziale Struktur, S. 185. Neben dieser Aussage gehört sicher auch die bürgerliche Ausbildung der Beamtenberufe, die zu einem Teil der Verbürgerlichung des Adels beitrug.

¹⁴⁷ Kocka 1988b, Bürgertum und bürgerliche Gesellschaft, S. 60-63. Kocka 1989, Bildungsbürgertum.

¹⁴⁸ Kocka 1989, Bildungsbürgertum, S. 12.

¹⁴⁹ vgl. Kapitel 2.3.1.

¹⁵⁰ Kost 2004, Humboldt, Klassik, Bürgerliches Bewusstsein, S. 190.

von Pestalozzi, aber vor allem von Humboldt sind einer Denkweise entwachsen, die sich schon im 18. Jahrhundert bei einigen Herrschern in gewissen Gebieten des Heiligen Römischen Reiches durchsetzte¹⁵¹. Die Bildung wurde von der Kirche und von weiteren geistlichen Institutionen wie den Jesuiten entkoppelt und sollte in ihren Grundzügen vereinheitlicht werden; diese Aufgaben wurden schon zu Zeiten der Aufklärung angegangen, vor allem in Regierungsgebieten des Aufgeklärten Absolutismus. Humboldt versuchte, die Vereinheitlichung auf der Ebene des Ausbildungsweges wie zum Beispiel durch Examina zu erreichen, während Pestalozzi die Lehr- und Lernmethoden neu und gleichmässig für alle Fächer gestaltete¹⁵². So unterschiedlich diese Ansätze in ihren Ebenen und ihrer Ausarbeitung sind und so verschieden die Rezeptionskreise dieser beiden Vertreter waren, so haben sie doch die Gemeinsamkeit, dass es im Grunde genommen darum ging, gleiche Chancen für jedermann zu vermitteln und eine Vereinheitlichung des Niveaus zu erreichen. Dennoch zeigen die beiden Protagonisten gleichzeitig ein Spannungsfeld auf, dass sehr gegensätzlich ist und gerade deshalb die von Historikern zu Recht beobachteten sich gegenseitig widersprechenden zentralen Ausformungen der bürgerlichen Ideenwelt widerspiegelt: die egalitäre und elitäre Ausdeutung der Idee von Bürgerlichkeit und in der Konsequenz in ihrer Bildung bzw. Ausbildung¹⁵³. Pestalozzis Ansatz zielt auf eine auf Gleichheit bedachte Art von (Volks-)Bildung, während Humboldts Reformkonzept für die neue Berliner Universität durchaus einen stark auswählenden Ansatz in sich zu bergen scheint, schon nur durch die Tatsache, dass es sich um eine Reform der Institution Universität handelt, wo nur der sehr kleine Bevölkerungsanteil von einem halben Prozent seine Ausbildung geniessen konnte und durfte.¹⁵⁴ Das liegt aber auch daran, dass das Humboldtsche Modell der Universität nach seiner Entlassung eben gerade nicht so zur Ausführung gekommen ist, wie Humboldt dies gewünscht hätte. Humboldt wollte insofern eine Änderung erreichen, indem er die «soziale Trennlinie der Standesgesellschaft zu überwinden sucht[e]. Die Geburt soll[te] durch seine Bildungskonzeption ihre Bedeutung als Grundlage gesellschaftlicher Privilegien verlieren und durch das Privileg der Bildung ersetzt werden.»¹⁵⁵ Dies versuchte er durch das Instrument der Prüfung, die theoretisch gleiche Chancen für alle ermöglichte. Ebenso enthält das Konzept Humboldts die Zweckfreiheit des freien Forschens und die Lehr- und Lernfreiheit des Studenten. Jeder sollte studieren können, was und wie er es wollte. Dieser Umstand reflektiert im Übrigen deutlich die neu entdeckte Individualisierung des Einzelnen in

¹⁵¹ Fahrmeir 2008, Höhere Bildung, S. 1-4. Benner 2003, Humboldts Bildungstheorie, S. 11f.

¹⁵² Oelkers 1994, Pestalozzi in Deutschland 1800-1830.

¹⁵³ Gall 1987, Selbstverständnis des deutschen Bürgertums, S. 607f.

¹⁵⁴ Fahrmeir 2005a, Bildungsbürgertum (ENZ), Sp. 243; Bödeker 1989, Die gebildeten Stände, S. 29.

¹⁵⁵ Vallentin 1999, Humboldts Bildungs- und Erziehungskonzept, S. 4.

einer Gemeinschaft. Ebenso wird der Aspekt einer umfassenden Bildung («Bildung des ganzen Menschen») hervorgehoben.¹⁵⁶ Humboldt ging es im Grunde bei der universitären Bildung um die «Verwirklichung der je eigenen Individualität»¹⁵⁷. In Berlin gewann aber nach der Entlassung von Humboldt die Staatsphilosophie Friedrich Hegels an Gewicht, die eine «Staatspädagogik» mit sich zog; die Positionen von Friedrich Schleiermacher und Friedrich Immanuel Niethammer prägten immer mehr die preussische Bildungsreform und entfernten sich zunehmend vom Humboldtschen Konzept. Der Akzent der Bildungsreform verschob sich von der individuellen Selbstbildung hin zu einer Institution für die Beschaffung einer Elite für den Staat und die Gesellschaft¹⁵⁸, was nicht im Sinne Wilhelm von Humboldts war¹⁵⁹ und einer Umfunktionalisierung seiner Bildungsreform gleichkam. Auch Lothar Gall erkannte die zwei Ausrichtungen des bürgerlichen Bildungskonzeptes: «Die eine zielte im Kern auf eine neue überständische Elite, deren eigentliches Formationsprinzip die gemeinsame Bildung einschließlich der darin enthaltenen Wertvorstellungen und Grundeinschätzungen sein sollte.»¹⁶⁰ Die zweite Richtung insistierte nachdrücklich darauf, «daß die Bildung eine allgemeine sein müsse, in ihren Prinzipien, ihren Inhalten, aber eben auch, vom Grundsatz her jedenfalls, in ihrer sozialen Dimension»¹⁶¹. Die zweite Richtung ist in Mitteleuropa fast überall unterlegen. Aus der ersten Richtung entwickelte sich eine Art «Rekrutierungssystem für fast alle höheren Funktionen im Bereich des Staates, im weiteren dann auch vieler sogenannter freier Berufe»¹⁶². Humboldts Vorarbeit wurde zumindest in Preussen und wohl nicht in seinem Sinne für dieses «Rekrutierungssystem» verwendet. Bildung im Sinne einer universitären Ausbildung blieb auch im 19. Jahrhundert Sache einer kleinen Minderheit, einer wohlhabenden (und schliesslich staatsbildenden) bürgerlichen Elite¹⁶³, statt den Idealen des Bürgertums zu folgen und eine Ausbildung für möglichst viele talentierte und tüchtige Persönlichkeiten darzustellen.

¹⁵⁶ Kraus HC 2008, Kultur, Bildung und Wissenschaft im 19. Jh., S. 22.

¹⁵⁷ Kost 2004, Humboldt, Klassik, Bürgerliches Bewusstsein, S. 163.

¹⁵⁸ Kost 2004, Humboldt, Klassik, Bürgerliches Bewusstsein, S. 163f. (Argumentation dort basierend auf den Arbeiten von Clemens Menze).

¹⁵⁹ Das Scheitern des eigentlichen Inhalts des Humboldtschen Reformvorhabens wird in den meisten historischen Untersuchungen leider nicht thematisiert oder wahrgenommen. Dass die Gründung der Berliner Universität mit den Ideen Humboldts übereinstimmend war, wird an den meisten Orten als selbstverständlich angenommen. Vgl. z. B.: Schwinges 2001, Humboldt International. Zuletzt auch: Kraus HC 2008, Kultur, Bildung und Wissenschaft im 19. Jh., S. 22-27.

¹⁶⁰ Gall 1987, Selbstverständnis des deutschen Bürgertums, S. 607.

¹⁶¹ Gall 1987, Selbstverständnis des deutschen Bürgertums, S. 608.

¹⁶² Gall 1987, Selbstverständnis des deutschen Bürgertums, S. 611.

¹⁶³ Nipperdey 1983, Deutsche Geschichte 1800-1866, S. 262; Bödeker 1989, Die gebildeten Stände, S. 32f.

Das zweite Konzept bürgerlicher Bildung ist vor allem für die Vereinsbildung wichtig, wenn nicht sogar Voraussetzung, nämlich die individuelle Aneignung von Wissen und die Konfrontation des Einzelnen und seines Wissenshorizontes mit Gleichgesinnten, anderen Gebildeten. Denn die Vervollkommnung des Einzelnen kann sich nur im sozialen Wechselverhältnis mit anderen ergeben¹⁶⁴. Diese Art von Bildung stützt sich gerade nicht auf eine Ausbildung in einer Institution, sondern sie soll möglichst vielfältig, breit gefächert und vor allem aus einem inneren Bedürfnis heraus durch jeden Einzelnen entstehen. In dieser Art von Wissensaneignung entsteht die Spannung des Bürgertums zwischen Individuum und Gemeinschaft¹⁶⁵. Denn einerseits ist dieser Wissenshunger jener des Individuums, doch lässt sich die Bildung erst verifizieren durch die Auseinandersetzung mit einer Gruppe von ähnlich Wissenshungrigen im gleichen Wissenssegment. Als «Innenleitung des Verhaltens und freie Verbindung zu Gruppen»¹⁶⁶ – so wurde das bürgerliche Strukturprinzip beschrieben. Dieser Bildungsprozess ist einer, der nie beendet werden kann, er setzt sich immer weiter fort. Die Menschen wollen «sich bilden, und zwar in dem emphatischen Sinne, den der Begriff seit den 90er Jahren des 18. Jahrhunderts in Deutschland angenommen hat, zu neuen, vernünftigen und aufgeklärten Menschen, zu universaler Humanität. Sie wollen ein neues, weltbürgerliches oder nationales, aufgeklärtes oder idealistisches oder romantisches, liberales oder soziales Bewußtsein, eine neue Gesinnung bilden, sich darin bestärken und fortentwickeln. *Das Verlangen, sich in einem kontinuierlichen und nie abzuschließenden dynamischen Prozeß zu bilden*, ist, wie das neue Geselligkeitsbedürfnis, ein Novum, für dessen Befriedigung der Verein die organisatorische Voraussetzung schaffen soll.»¹⁶⁷ Dieser Begriff von Bildung sollte nicht beruhen auf einer institutionalisierten Erziehung oder auch nicht im Sinne einer beruflichen Ausbildung gedacht sein, sondern war eher «auf einen von der Erfahrung geleiteten und selbst organisierten Prozeß fixiert»¹⁶⁸. Es ging also um eine Bildung, die man sich selbst aneignet und die nicht von aussen herangetragen wird¹⁶⁹.

Dieses ‚innengeleitete‘ Bildungskonzept und die Individualisierung führten dazu, dass Kunst und Wissenschaft aus festen Funktionen herausgelöst werden konnten und zu einem öffentlichen, bürgerlichen Bedürfnis wurden. «Im Medium der Kultur wurden Sinn und Praxis des Lebens und der Gesellschaft diskutiert»¹⁷⁰. Das sich

¹⁶⁴ Hettling/Hoffmann 1997, Bürgerlicher Wertehimmel, S. 351.

¹⁶⁵ Hettling/Hoffmann 1997, Bürgerlicher Wertehimmel, S. 346-352.

¹⁶⁶ Hettling/Hoffmann 1997, Bürgerlicher Wertehimmel, S. 338.

¹⁶⁷ Nipperdey 1972, Verein als soziale Struktur, S. 177. Hervorhebung durch d. V.

¹⁶⁸ Roth 1996, Bildungsgedanke und bürgerliches Assoziationswesen, S. 124.

¹⁶⁹ Roth 1996, Bildungsgedanke und bürgerliches Assoziationswesen, S. 123.

¹⁷⁰ Nipperdey 1983, Deutsche Geschichte, S. 267.

schnell verbreitende Vereinswesen ist also im Grunde eine Folge oder korrespondierendes Phänomen des ‚innengeleiteten‘ Bildungskonzeptes. Hier konnte man sich auf einer nicht-professionellen (aber durchaus auf einer auf hohem Niveau befindlichen) Ebene miteinander austauschen, das eigene Wissen durch die Diskussion erweitern und neue Anregungen erhalten, die diesen Prozess der Wissensaneignung immer weiter führten.

Da diese Art von Bildung eine möglichst breit gefächerte Basis sein sollte (grundsätzlich war eine Spezialisierung nicht gedacht, sie entwickelte sich aber im Laufe des 19. Jahrhunderts kontinuierlich), war die Beschäftigung mit möglichst vielen verschiedenen Themenbereichen Pflicht. Aus diesem Grunde gab es sicherlich verschiedene Persönlichkeiten, die in vielen Vereinen gleichzeitig zu finden sind. Insofern ist der Musikverein einer von vielen wichtigen Zweigen der bürgerlichen Vereinslandschaft. Jedoch war für das gebildete Bürgertum die Entwicklung eines reichen und differenzierten Kulturbetriebs nicht zuletzt auch ein Mittel zur Förderung politischer Ideale. Gerade die (Chor-)Musik mit verschiedenen verwendeten deutschen Protagonisten, allen voran Ludwig van Beethoven, Wolfgang Amadé Mozart, Joseph Haydn und, etwas später, Johann Sebastian Bach, diente dem Bürgertum neben der deutschsprachigen Literatur (Johann Wolfgang von Goethe und Friedrich Schiller) als Grundlage für die ‚Propagandierung‘ einer national verstandenen Kultur¹⁷¹. Der Ruf nach einem geeinten Nationalstaat muss auch vor diesem Hintergrund gesehen werden.

2.3.3 Der Dilettantismus

Der Dilettantismus ist ein grundlegendes Element in der Selbstorganisation des Musikvereins des frühen 19. Jahrhunderts, und die Gründung der Musikgesellschaften wäre ohne die Dilettanten nicht möglich gewesen. Zunächst soll die Herkunft des Wortes Dilettant geklärt werden, bevor der Grund des Phänomens des stark verbreiteten Dilettantismus und die Entwicklung der Wortgeschichte im Verlaufe des bürgerlichen Jahrhunderts weiter erklärt wird.

Den Begriff des Dilettanten gibt es sowohl im Zusammenhang mit dem Zuhörer als auch mit dem ausübenden Laien¹⁷². Bernd Sponheuer geht in seinem Artikel zum Begriffsdreieck «Kenner-Liebhaber-Dilettant» nur auf die Ebene des zuhörenden Dilettanten ein¹⁷³. Den ausübenden Laien spricht er in seinem Artikel nicht an. Für das 19. Jahrhundert ist dieser Begriff des ausübenden Laien = Dilettanten jedoch ein zentraler. Denn der ausübende Dilettant hält den zahlenmässig grössten Anteil der

¹⁷¹ Mommsen 2000c, Kultur als Instrument der Legitimierung, S. 59.

¹⁷² Reimer 1974, Kenner-Liebhaber-Dilettant (HmT).

¹⁷³ Sponheuer 1996, Kenner-Liebhaber-Dilettant (MGG2), passim.

am neu entstehenden städtischen Konzertwesen im frühen 19. Jahrhundert Anteil habenden Musiker. In den Musik- und auch Gesangsvereinen, und nicht nur dort, sind die Dilettanten in grosser Mehrheit die ausübende und konstituierende Kraft: Der «Demokatisierung der Kultur, der Kunst wie der Wissenschaften, im Zuge ihrer Verbürgerlichung entsprach die Rolle der Dilettanten als der eigentlich legitimen Repräsentanten der bürgerlichen Kultur und ihrer Organisation in Vereinen. Die Liebhaber und Kenner, die Sammler, die Interessierten, die Kunst- und Altertums- und Naturfreunde, die gebildeten, aber keineswegs unbedingt die akademisch gebildeten Laien, sie prägten das Leben der musischen und vielfach auch der gelehrten Vereine.»¹⁷⁴ Im folgenden wird der Begriff «Dilettant» im Sinne des ausübenden Musikers erklärt und gebraucht.

Das Wort «Dilettant» ist seit dem 17. Jahrhundert im musikalischen Zusammenhang belegt. Die ursprüngliche Bedeutung besteht in der Abgrenzung des berufsmässigen vom nicht berufsmässigen Umgang mit Musik¹⁷⁵. Im *Conversationslexikon* (Vorgänger der Brockhaus-Enzyklopädie) von 1796 wird der Dilettant als ein «Liebhaber einer schönen Kunst, welcher keine Profession von derselben macht»¹⁷⁶ bezeichnet. In den Beschreibungen bis 1800 ist keine Wertung zu erkennen, weder eine positive noch eine negative¹⁷⁷. In der fünften Auflage des *Conversationslexikons* von 1819, das 1808 von Friedrich Arnold Brockhaus gekauft worden war, wird der Dilettant als ein «Liebhaber von Kunst und Wissenschaft» beschrieben. Der Dilettantismus wird bezeichnet als «Vergnügen an diesen Gegenständen, so wie seine Beschäftigung damit». Er ist «der Meister- und Kennerschaft entgegengesetzt, obgleich er diese oft an Wärme übertrifft. Denn auch die Liebhaberei ist verschiedener Art, und es gibt geistvolle und geistlose.»¹⁷⁸ Deutlich ist hier die positive Konnotation gegenüber dem Dilettantismus zu spüren, dem Dilettanten wird mehr Gefühl für die Musik zugeschrieben als dem Berufsmusiker¹⁷⁹. Diese positive Deutung hängt direkt mit dem ‚innengeleiteten‘ Bildungsverständnis der bürgerlichen Schicht zusammen. Es war für die Bürgerlichen des frühen 19. Jahrhunderts wichtig, sich selbst und ständig weiter zu bilden. In der Musik bedeutet dies neben der wichtigen Komponente der häuslichen

¹⁷⁴ Nipperdey 1972, Verein als soziale Struktur, S. 193.

¹⁷⁵ Sponheuer 1996, Kenner-Liebhaber-Dilettant (MGG2), Sp. 32; Reimer 1974, Kenner-Liebhaber-Dilettant (HmT), Absatz I.

¹⁷⁶ *Conversationslexikon*, Erster Theil (1796), S. 348.

¹⁷⁷ In der zweiten Auflage des *Conversationslexikons* ist der Artikel «Dilettant» noch fast genau gleich: «Dilettant, der; der Liebhaber einer schönen Kunst, welcher keine Profession (kein Berufsgeschäft) von derselben macht»: *Conversations-Lexicon* 2. Aufl., Bd. 2 (1813), S. 226.

¹⁷⁸ Art. «Dilettant», in: *Allgemeine deutsche Real-Encyclopädie für die gebildeten Stände* (*Conversations-Lexicon*), Bd. 3. Fünfte Original-Ausgabe. Leipzig 1819, S. 194f, zit. nach: Schulz 1996, Der Künstler im Bürger, S. 35.

¹⁷⁹ Vgl. auch Reimer 1974, Kenner-Liebhaber-Dilettant (HmT), Absatz III,3.

Instrumentalmusik, welche Gattungen wie das Lied, Liederzyklen, Charakterstück, Klaviertrios etc. weiter ausbildeten und zum Teil neu entstehen liess¹⁸⁰, natürlich auch, dass man sich in einem Orchester betätigte und dort aktiv als Musiker mitwirkte. Die Vervollkommnung des Einzelnen kann, wie weiter oben gezeigt wurde, nur durch die Konfrontation mit den Anderen geschehen. Der Gemeinschaftsakt beim Musizieren ist nicht wichtig genug einzuschätzen. Der Dilettantismus, die *selbsttätige* Bildung und vor allem *ständige* Fortbildung am Instrument also, ist ein Phänomen, das aus dem Selbstverständnis der bürgerlichen Selbsterziehung und Selbstbildung (welche umfassende Bildung und somit nicht die Perfektion in einem bestimmten Sektor anstrebte) direkt und logisch entspringt und ohne die bürgerliche Bildungsidee nicht zu denken wäre. Entscheidend und zugleich bezeichnend für das Bürgertum war dabei, dass die höhere, wahre Kunst (die für einen Dilettanten nicht erreichbar ist) stets der Orientierungspunkt war. Man suchte, möglichst nahe an sie zu gelangen. Es war das stete, zielgerichtete Streben nach Entwicklung der individuellen Anlagen und Fähigkeiten, das das Grundsätzliche ausmachte, wie auch der Genuss und das Sich-Üben¹⁸¹. Diese prozessuale Eigenschaft, das Streben nach Perfektion und unermüdliche Arbeit im positiven Sinne, ist jene, welche für das Bürgertum des 19. Jahrhunderts und seine Grundauffassung der Lebensführung eine entscheidende Bedeutung zukommt¹⁸²:

Nicht mehr die von außen herangetragene ‚Erziehung‘, das Programm der Aufklärung also, sondern die selbsttätige Bildung des einzelnen in einer kommunikativen Lebensführung kennzeichnete den deutschen Bildungsbegriff des 19. Jahrhunderts [...]. Bildung besaß man nicht, man mußte sie sich täglich neu im Austausch mit anderen aneignen. Die Arbeit an sich selbst, die stetige Vervollkommnung des einzelnen und damit auch der Gesellschaft – das war das Leitmotiv des Bildungsbegriffs wie auch des bürgerlichen Wertehimmels überhaupt¹⁸³.

Zusammenfassend kann man also sagen, dass der Dilettantismus als Phänomen sehr eng mit der Bildungsidee des Bürgertums verknüpft ist¹⁸⁴. Er ist im frühen 19. Jahrhundert deshalb – das ist nach den eben gelesenen Ausführungen nicht verwunderlich – ein durch und durch positiv ausgelegter und verstandener Begriff. Mehr noch, ein Mensch, der nicht dilettierte, war im Grunde genommen kein Bürgerlicher im emphatischen Sinne, denn man hatte als Bürger «das Verlangen, sich

¹⁸⁰ Dahlhaus 1973, Problematik der musikalischen Gattungen im 19. Jh., passim, v. a. S. 843.

¹⁸¹ Schulz 1996, Der Künstler im Bürger, S. 35.

¹⁸² Tanner 1995, Bürgertum in der Schweiz, S. 5.

¹⁸³ Hettling/Hoffmann 1997, Bürgerlicher Wertehimmel, S. 347.

¹⁸⁴ Diese Dimension fehlt völlig im Artikel von Sponheuer, obwohl er Hans Georg Nägeli als einer Befürworter des Dilettantismus zitiert. Sponheuer 1996, Kenner-Liebhaber-Dilettant (MGG2), v. a. Sp. 35.

in einem kontinuierlichen und nie abzuschließenden dynamischen Prozeß zu bilden»¹⁸⁵.

Ab dem zweiten Drittel des 19. Jahrhunderts, spätestens nach 1850, ist dann eine Veränderung des Verständnisses des Begriffes «Dilettantismus» bzw. «Dilettant» zu erkennen. Die Bedeutung des Wortes verschiebt sich ins Pejorative¹⁸⁶. Wahrscheinlich korrespondiert diese Entwicklung mit mehreren anderen Phänomenen. Das Bürgertum setzte sich als Gesellschaftsschicht nach oben (Adel) und nach unten (Kleinbürgertum, Bauern und Arbeiterschaft) ab. Ab dem zweiten Drittel des 19. Jahrhunderts wurde die Abgrenzung nach unten wichtiger als die Abgrenzung nach oben¹⁸⁷. Zudem setzte seit den 1840er Jahren eine neue Welle von Vereinsgründungen ein, die Vereinslandschaft diversifizierte sich von nun an immer mehr, und es sind daraufhin Verschiebungen in der Zusammensetzung der Mitglieder erkennbar. Jeder, der sich als ‚bürgerlich‘ bezeichnete, wollte von der sozialen (und politischen) Tragweite des Bürgertums profitieren und so fing auch das Kleinbürgertum an, in Vereinen mitzuwirken. Möglicherweise hat die Verschiebung der Wortbedeutung «Dilettant» etwas mit dem Sich-Absetzen der oberen Bürgerschichten von den scheinbar nachrückenden Kleinbürgern und deren vermehrtes Eindringen in die Vereinslandschaft zu tun. Der gutsituierte Bürger wollte sich offensichtlich nicht mit den sich ausübenden Kleinbürgern und Bauern in eine Linie gesetzt sehen.

Die Zeitspanne, in welcher die Professionalisierung der Musikvereinsorchester verstärkt eintrat, ist jedenfalls erst später, deutlich nach 1850, anzusetzen. Der Anteil der Berufsmusiker und der ausgebildeten Virtuosen stieg in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts in den Konzerten der Vereine kontinuierlich an. Einher damit ging offenbar eine Trennung der Direktion von den Mitgliedern des Orchesters. Die negative Konnotation mit dem Begriff «Dilettant» ist also wahrscheinlich nicht primär mit der Professionalisierung verbunden. Allenfalls hat die Entwicklung hin zum Berufsorchester diese aber verstärkt.

Eine Untersuchung zur Bedeutungsverschiebung des Begriffes «Dilettantismus» bzw. «Dilettant» in dieser Zeitspanne steht jedoch noch aus, sodass hier kein abschließendes Urteil gegeben werden kann.

¹⁸⁵ Nipperdey 1972, Verein als soziale Struktur, S. 177.

¹⁸⁶ Schulz 1996, Der Künstler im Bürger, S. 48; Sponheuer 1996, Kenner-Liebhaber-Dilettant (MGG2), Sp. 35. Reimer setzt die Bedeutungsentwicklung hin zur negativen Wertung in die Zeitspanne nach 1850. Vgl. Reimer 1974, Kenner-Liebhaber-Dilettant (HmT), Abschnitt III,4.

¹⁸⁷ Kocka 1988b, Bürgertum und bürgerliche Gesellschaft, S. 24.

2.4 Der Musikverein: Begriffsgeschichte und ein erster Definitionsversuch

Dieser Studie soll zu Beginn eine Definition des städtischen Musikvereins als Arbeitshypothese vorangestellt werden, die der Leser im Verlaufe der Lektüre immer wieder prüfen, erweitern oder revidieren kann. Sie erschliesst sich aus den Überlegungen der folgenden Kapitel und hat somit eine vorgreifende Funktion inne. Der Leser kann somit stets eine Überprüfung der Definition während der Lektüre der Studie vornehmen und sich selbst ein Bild davon machen, ob sie gerechtfertigt sei. Zum Ende der Studie wird dieser Musikvereinsbegriff, der hier vorangestellt wird, noch einmal überdacht und ein Fazit daraus gezogen. Die Begriffsklärung ist zunächst vonnöten, weil der Begriff des Musikvereins aus der heutigen Sicht missverständlich ist. Es geht also hier darum, eine einheitliche Verständnisebene herzustellen. Es existiert zudem bis anhin keine sinngebende Definition von Musikverein. Der Leser soll verstehen, um welches Phänomen es in dieser Studie geht, bevor er in ihre inhaltlichen Bereiche eindringt.

So wenig, wie das Phänomen der Entstehung der Musikvereine des frühen 19. Jahrhunderts untersucht wurde, so wenige Definitionen existieren zu seinem Terminus. Die einzige bisher aufgefundene Definition in der musikwissenschaftlichen Literatur stammt aus dem Österreichischen Musiklexikon und gilt daher vorwiegend für die Musikvereine in Österreich (ehemaliges Kaiserreich): «Vereinigung von Menschen zum Zwecke der Pflege von Musik, entstanden aus dem Geist der Aufklärung. Daher war ursprünglich die einzige Voraussetzung zur Teilnahme (Mitgliedschaft), besondere musikalische Fähigkeiten (ob als Sänger oder Instrumentalist) zu besitzen.»¹⁸⁸ Die Voraussetzung zur Teilnahme oder Mitgliedschaft in einem Musikverein wird an anderer Stelle noch eingehender diskutiert¹⁸⁹. Diese Definition ist an sich nicht falsch, aber sie ist unvollständig. Wie ist ein solcher Musikverein aufgebaut? Ab wann kann man von einem festen Verein reden, wann ist es eine lose Vereinigung? Wann entstanden die meisten Musikvereine? Wie finanzierten sie sich? In keinem der beiden renommiertesten musikwissenschaftlichen Enzyklopädien (*Musik in Geschichte und Gegenwart*, erste und zweite Auflage, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, First und Second Edition) wird der Begriff «Musikverein», «Verein» oder «Musikgesellschaft» oder die englische Version (Music Society o. ä.) erläutert¹⁹⁰.

¹⁸⁸ Artikel Musikverein (OEM), S. 1559.

¹⁸⁹ Vgl. Kapitel 5.1.

¹⁹⁰ Der Terminus wurde auch im Handwörterbuch der musikalischen Terminologie bisher nicht bearbeitet.

Ebenso wenig wie eine genügende Definition der Begriffe «Musikverein» und «Musikgesellschaft» gibt es eine Untersuchung zur Geschichte der Termini. Es können deswegen hier nur erste Hinweise gegeben werden, die sich aus einem kleinsten Teil Sekundärliteratur speisen und zu einem grösseren Teil aus der Untersuchung des Forschungsgegenstandes hervorgehen: Das Wort oder der Wortteil «Verein» hat sich erst deutlich nach 1800 durchgesetzt. Davor waren die Begriffe «Vereinigung», «Gesellschaft», «Assoziation», «Club» und «Orden» in Gebrauch¹⁹¹.

Die Bezeichnungen für die Musikvereine des 18. Jahrhunderts im Speziellen waren Komposita, die sich vor allem mit dem Begriff «Gesellschaft» zusammensetzten, wie Musikalische Gesellschaft¹⁹², Musikgesellschaft¹⁹³, Musikübende Gesellschaft und ähnliche Bezeichnungen¹⁹⁴. In den 1790er Jahren taucht zudem die Bezeichnung Philharmonische Gesellschaft¹⁹⁵, vor allem im Süden des Heiligen Römischen Reiches, auf. Als Alternative, jedoch deutlich seltener, findet man Zusammensetzungen mit dem Begriff «Concert»¹⁹⁶, aber auch Begriffe wie Akademie oder Musikalische Akademie¹⁹⁷. Der Begriff «Musikgesellschaft» findet sich noch sehr oft im frühen 19. Jahrhundert, ist sogar noch in seiner Anzahl gegenüber dem Begriff «Musikverein» überlegen¹⁹⁸, der das erste Mal offiziell 1815 mit dem *Musikverein für Steiermark* in Graz auftaucht¹⁹⁹. Danach scheinen die Begriffe «Gesellschaft» und «Verein» in etwa gleich oft gebraucht zu werden und gleichwertig zu sein. Erst ab den 1830er Jahren setzt sich der Begriff mit dem Wortteil «-Verein» bis auf wenige Ausnahmen durch²⁰⁰. Eine Namensänderung erschien aber auch danach den unter dem Namen «Musikgesellschaft» gegründeten Musikvereinen

¹⁹¹ Nipperdey 1972, Verein als soziale Struktur, S. 439, Anm. 1. Freilich war auch die Bezeichnung «Collegium musicum» weit verbreitet, scheint aber nichts mit der Entwicklungsgeschichte der Bezeichnung Musikgesellschaft im engeren Sinne zu tun gehabt zu haben.

¹⁹² Etwa: *Musikalische Gesellschaft* Köln (gegr. 1743), *Musikalische Gesellschaft* Eisenach (gegr. 1756), *Musikalische Gesellschaft* Quedlinburg (gegr. 1757), *Musicalische Gesellschaft* Kassel (gegr. 1766), *Musikalische Gesellschaft* Nordhausen (gegr. 1767).

¹⁹³ Etwa: *Musikgesellschaft auf der Musikschule* (gegr. 1613) und *Musikgesellschaft der mehreren Stadt* (gegr. 1772) Zürich, *Musik-Gesellschaft* Erlangen (gegr. 1792).

¹⁹⁴ Etwa: *Musikausübende Gesellschaft* Berlin (gegr. 1749), *Musikübend- und liebende Gesellschaft* (gegr. 1752), *Musikübende Gesellschaft* Leipzig (gegr. 1775).

¹⁹⁵ Etwa: *Société philharmonique* Kassel (gegr. 1792), *Philharmonische Gesellschaft* Laibach (gegr. 1794), *Philharmonische Gesellschaft* Trient (gegr. 1795).

¹⁹⁶ Etwa: *Grosses Concert* Leipzig, *Gewandhauskonzert* Leipzig (gegr. 1781), *Liebhaber-Concert-Gesellschaft* Dortmund (gegr. 1764), *Liebhaberkonzert* München (gegr. 1783).

¹⁹⁷ Etwa: *Akademie* Berlin (gegr. 1740), *Musikalische Akademie* Mannheim (gegr. 1778).

¹⁹⁸ Vgl. Liste der Musikvereine des frühen 19. Jahrhunderts im Anhang.

¹⁹⁹ Schon 1776 entstand in Kiel ein «Musikverein». Die Namensgebung ist allerdings nicht gesichert. Vgl. Haensel 2001, Kiel (NGrove2), S. 583.

²⁰⁰ Ausnahmen bilden hierbei die *Allgemeine Musikgesellschaft* in Basel (gegr. 1876) und die *Tonhallegesellschaft* in Zürich (gegr. 1868).

offenbar nie als nötig. Die noch heute existierenden Musikvereine des frühen 19. Jahrhunderts tragen meist noch dieselbe Bezeichnung wie zur Frühzeit²⁰¹.

Es sei an dieser Stelle angemerkt, dass es offenbar keinen juristischen Unterschied zwischen einer Musikgesellschaft und einem Musikverein gab. Beide Bezeichnungen implizierten eine Vereinigung von Menschen, die sich selbst Gesetze (Statuten) gaben und innerhalb dieser Bestimmungen einen gemeinsamen Zweck verfolgten. In diesem Sinne werden die Begriffe «Musikverein» und «Musikgesellschaft» in dieser Studie synonym verwendet. Ebenso werden die Ausdrücke «Orchesterverein», «Sinfonieorchester» u. ä. zumeist bedeutungsgleich eingesetzt.

Oft wird der Musikverein missverständlich als Gesangsverein oder Militärkapelle interpretiert²⁰². Es wird hier ausdrücklich darauf hingewiesen, dass diese Bedeutung hier gerade *keine* Rolle spielen wird. Die Auslegung des Begriffes in dieser Weise stammt offensichtlich aus dem späten 19. und vor allem aus dem 20. Jahrhundert, als viele Chöre gegründet wurden, die sich in der Folge «Musikverein» nannten²⁰³. Jegliche Vereine, welche in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts gegründet wurden und die Bezeichnung «Musikverein» bzw. «Musikgesellschaft» trugen, bestanden jedoch in erster Linie aus einem Orchester, das Vokal- und Instrumentalmusik in Abonnementskonzerten aufführte²⁰⁴. Einige dieser Musikvereine gliederten zu Anfang oder auch später einen Chor an, andere kooperierten für Aufführungen von Chorwerken mit ansässigen Liederkreisen, Singinstituten oder Männerchören. Der Chor war zu diesem Zeitpunkt, wenn angegliedert, nur einer von mehreren Bestandteilen eines Musikvereins. Das Hauptinteresse lag aber im gemeinsamen Musizieren in einem Orchester²⁰⁵. Chorkonzerte waren zwar auch für Musikgesellschaften wichtig, sie waren aber vorwiegend speziellen Anlässen wie Osterkonzerten, Weihnachtskonzerten oder besonderen Feierlichkeiten vorbehalten und bildeten nicht das ‚tägliche Brot‘ mit dem man umzugehen hatte. Missverständlich und das Verständnis erschwerend mag dabei sein, dass die überregionalen musikalischen Vereinigungen wie z. B. der *Thüringische Musikverein* oder die *Schweizerische Musikgesellschaft* sich ähnlich klingende Namen wie die

²⁰¹ *Gesellschaft der Musikfreunde* in Wien, *Allgemeine Musik-Gesellschaft* Zürich, *Philharmonische Gesellschaft* Hamburg.

²⁰² So z. B. Mommsen 2000c, Kultur als Instrument der Legitimierung, S. 63.

²⁰³ Zu dieser Hypothese steht eine wissenschaftliche Untersuchung noch aus.

²⁰⁴ Einer der ersten Gesangsvereine, der sich «Musikverein» nannte, war der 1832 in Darmstadt gegründete *Musikverein*. Vgl. Zernin 1882, Musikverein zu Darmstadt; Schmidt 1932, Hundert Jahre Darmstädter Musikverein; Musikverein Darmstadt 2007, 175 Jahre MV Darmstadt.

²⁰⁵ Deutlich zu sehen in den Konzertprogrammen der Musikvereine, welche aus Sinfoniesätzen, Instrumentalkonzerten und teilweise kammermusikalischen Gattungen sowie Gesang mit Klavier zusammengesetzt waren.

städtischen Musikvereine gaben²⁰⁶. Diese Organisationen waren verantwortlich für das Organisieren und Durchführen von überregionalen Musikfesten und sind hier ausgeklammert. Es geht in dieser Studie also um die Entstehungs- und Wirkungsgeschichte von philharmonischen Orchestern, die mittels einer Vereinsstruktur gegründet worden sind. Viele dieser Vereine existieren noch heute in direkter Linie; wie die *Hamburger Philharmoniker*, die *Gesellschaft der Musikfreunde* in Wien oder die *Gewandhauskonzerte*; in einer Nachfolgegesellschaft, wie die *Tonhalle-gesellschaft* Zürich, welche das Orchester der 1812 gegründeten *Allgemeinen Musikgesellschaft* übernommen hat; oder in veränderter Funktion, wie der *Musikverein* in Düsseldorf, der anfänglich als Orchester und Chor gegründet, heute noch als Chor existiert oder die *Museumsgesellschaft*, die sich im Verlaufe des 19. Jahrhunderts auf Konzerte spezialisiert hat.

Um die verschiedenen Aspekte zusammen zu fassen, sei für diese Studie folgende Grundlagendefinition vorgeschlagen:

Eine Musikgesellschaft (Musikverein) ist i. d. R. eine bürgerliche Institution, die auf privater Ebene initiiert wurde, die in der Regel ebenfalls auf privater Ebene finanziert wird, sich der orchestralen Musik widmet und regelmässig Konzerte organisiert. Es handelt sich dabei zum grossen Teil um Abonnements- oder Subskriptionskonzerte, in denen Vokal- und Instrumentalmusik aufgeführt werden. Der Musikverein entsteht stets durch Zusammenschluss mehrerer Personen. Er besteht aus einem Vorstand - der für die Regelung der Finanzierung, die Organisation des Vereins und Archivierung von Akten zuständig ist und sich in regelmässigen Abständen trifft - und weiteren Mitgliedern. Der Musikverein gibt sich eigene Regeln/Gesetze, welche, gedruckt oder handschriftlich, in Statuten (Satzungen) festgehalten und allen Mitgliedern mitgeteilt werden. Die Vorstandsmitglieder wie auch die übrigen Mitglieder des Vereins bezahlen für ihre Mitgliedschaft eine Gebühr in regelmässigen Zeitabständen (meist monatlich oder vierteljährlich) und können dadurch, im Gegensatz zu Nichtmitgliedern, an allen (also auch nicht-öffentlichen) Veranstaltungen des Vereins teilnehmen.

Als Vorläufer oder Vorgänger des Musikvereins bzw. der Musikgesellschaft werden (vorwiegend in Deutschland und in der Schweiz) im Allgemeinen die *Collegia musica* (zumeist lockere studentische Vereinigungen für das gemeinsame Musizieren,

²⁰⁶ Der *Düsseldorfer Musikverein* ist zunächst gegründet worden, um die rheinischen Musikfeste zu organisieren. Erst in den 1830er Jahren verlagerte sich der Schwerpunkt von den Musikfesten zu den Abonnementskonzerten, die von Felix Mendelssohn-Bartholdy erstmals eingeführt wurden. In der Folge beteiligte sich der Musikverein zwar weiterhin an den Musikfesten, seine Hauptaufgabe wandelte sich jedoch zur Durchführung von Abonnementskonzerten.

auch öffentlich, entstanden im 17. und 18. Jahrhundert²⁰⁷) und die Akademien (vorwiegend in Österreich) genannt²⁰⁸, eine Behauptung, die sich in vielen Fällen jedoch als unzutreffend erweist.

Die meisten heute als professionelle Sinfonieorchester noch bestehenden Musikvereine und Musikgesellschaften entstanden zwischen etwa 1808 und 1830. In einigen wenigen Fällen führten Fusionen von bestehenden Collegia zu einer neuen Musikgesellschaft, in anderen Fällen erwuchs der Musikverein aus bestehenden Gesellschaften mittels Umstrukturierung. Der Grossteil der Musikvereine wurde aber neu gegründet.

²⁰⁷ Definition nach Zedler Universal Lexicon, Bd. 22, Sp. 1488: MVSICVM COLLEGIVM, ist eine Versammlung gewisser Musick-Verständigen, welche zu ihrer eigenen Übung, sowol in der Vocal- als Instrumental-Musick, unter Aufsicht eines gewissen Directors, zu gewissen Tagen und an gewissen Orten zusammen kommen, und musicalische Stücke aufführen. Dergeleichen Collegia trifft man an verschiedenen Orten an. Zu Leipzig ist vor allen andern das Bachische Collegium Musicum berühmt.»

²⁰⁸ Schaal 1956, Gesellschaften und Vereine (MGG1).

3 Die Organisation Musikverein

3.1 «Die Gesellschaft hat einen Repräsentantenkörper»²⁰⁹. Der organisatorische Aufbau des Musikvereins

Typischerweise besteht ein Verein generell aus einem Vorstand von mehreren Personen und seinen Mitgliedern. Der Vorstand setzt sich im Grunde immer aus einem Präsidenten und seinem Vize, einem Kassier, einem Sekretär oder Aktuar und vielleicht einem Bibliothekar zusammen. Allfällige zusätzliche Vorstandsmitglieder werden Beisitzer genannt. Dies scheint auf den ersten Blick auch im Falle der Musikgesellschaften des frühen 19. Jahrhunderts so gewesen zu sein. Weshalb sich also noch einmal damit beschäftigen, wenn man doch weiss, wie ein Verein funktioniert? Wir müssen trotz des generellen Wissens zu einer Vereinsstruktur genauer hinsehen, denn bei näherer Betrachtung können durchaus überraschende Ergebnisse eintreten. Wir sind bisher nicht orientiert über musikvereinsspezifische Organisationsstrukturen. Der strukturelle Aufbau der Musikgesellschaften war teilweise nicht so einfach, wie es zunächst scheint. Je komplexer die Aufgabenstellungen desto komplexer die Struktur. In einigen Fällen gab es gar Kommissionen, die für bestimmte Bereiche zuständig waren.

Wer traf also die Entscheidungen? Wer war zum Beispiel zuständig für die spezifischen Aufgaben eines Musikvereines wie die Bestellung von Notenmaterialien oder die Bestimmung der Solistengagen? Und wer entschied, wie die Zusammensetzung eines Konzerts des Vereins aussah, wie viele Konzerte gegeben wurden und, vor allem, welche Werke gespielt werden sollten? Allen diesen Fragen gehen wir in diesem Kapitel nach, denn um die Wirkungsweise eines Vereines verstehen und die Entscheidungsträger identifizieren zu können, muss man dessen Struktur kennenlernen. Vorweg sei notiert, dass die Untersuchung der Quellen (in diesem Fall vorwiegend die überlieferten Statuten und Instruktionen) aufzeigte, dass die Strukturen der Musikvereine im Vergleich trotz vieler Gemeinsamkeiten nicht identisch waren, sich vor allem in ihrer Komplexität erheblich unterschieden und die Entscheidungsträger sich zuweilen nicht immer in der gleichen Vorstandsfunktion finden.

Der Aufbau des Vorstandes war generell so, wie man es heute gewohnt sein mag: er setzte sich zusammen aus dem Präsidenten, dem Vizepräsidenten, dem Aktuar (manchmal Sekretär genannt), einem Bibliothekar, einem Kassier und weiteren Vorstandsmitgliedern, die meist nicht genauer benannt wurden. Heute würde man sie als Beisitzer titulieren. Die Bezeichnung des Amtes des Kassiers variierte stark. In

²⁰⁹ Wien: Statuten MV 1814, § 16.

Wien nannte man den Zuständigen für diese Aufgabe «Gesellschaftsdieners»²¹⁰, in Berlin beschrieb man diese Position mit «Rendant»²¹¹, in Zürich wurde der Kassier «Quästor»²¹² genannt und im Braunschweiger *literarischen-musikalischen Verein* «Rechnungsführer»²¹³. Selbst der die Bezeichnung «Secretair» ist für dieses Amt zu finden²¹⁴. Natürlich nannte man ihn zuweilen auch «Caßirer» wie im Beispiel des Eisenacher *Musikvereins*²¹⁵. Trotz der verschiedenen Amtsbezeichnungen waren die Aufgaben in allen Musikvereinen für den Kassier identisch: er war zuständig für die Erstellung der Jahresabrechnungen des Vereins und sammelte alle Quittungen und Rechnungen, die dazu nötig waren. Da, wie weiter unten aufgezeigt werden wird, viele der Mitglieder Beamte waren, ist es möglich, dass städtische Verwaltungsstrukturen als Vorbild für das Amt des Kassiers fungierten.

Je nach Vielseitigkeit der Aufgaben und Grösse des Vereins wurde der ganze sogenannte «Repräsentantenkörper» einfach oder komplex gestaltet. In einigen Musikvereinen wurde der Vorstand eines Musikvereins «zur Vereinfachung der erforderlichen Geschäfte»²¹⁶ erweitert und in Kommissionen aufgeteilt. Den wohl grössten Gegensatz stellen die *Gesellschaft der Musikfreunde* in Wien und die Berliner *Philharmonische Gesellschaft* dar. Während sich der Repräsentantenkörper der Wiener Vereinigung aus 50 Personen zusammensetzte, aus denen insgesamt sieben verschiedene «Committeen» - fünf «permanente» und zwei «periodische» - gebildet wurden²¹⁷, bestand der Vorstand des Berliner Pendants aus nur insgesamt vier Personen. Es wurde nicht einmal für nötig befunden, die Aufgabenbereiche der einzelnen Vorsteher in den Statuten genauer zu erläutern²¹⁸. Diese zwei, gesamthaft gesehen, extremen Beispiele zeigen die gesamte Bandbreite der sich selbst auferlegten Aufgabenstellungen der hier untersuchten Vereinigungen auf. Die Berliner *Philharmonische Gesellschaft* zählte rund 30 bis 40 Mitglieder in ihren Reihen²¹⁹, während die *Gesellschaft der Musikfreunde* von Anfang an über 500 Mitglieder hatte²²⁰. Die vergleichbar einfache Vereinsstruktur des Berliner Beispiels

²¹⁰ Wien: Statuten MV 1814, § 34.

²¹¹ Berlin: Instruktion Rendant des MV 1825. Der Rendant taucht hingegen nicht in den Statuten der Berliner *Philharmonischen Gesellschaft* auf.

²¹² z. B. Zürich: Statuten AMG 1824, § 4.

²¹³ Braunschweig: Statuten literarisch-musikalischer V 1841, § 9.

²¹⁴ Münster: Statuten MV 1835, § 11.

²¹⁵ Eisenach: Statuten MV 1837, § 5.

²¹⁶ Zürich: Statuten AMG 1824, § 6.

²¹⁷ Wien: Statuten MV 1814, § 38.

²¹⁸ Berlin: Statuten Druck MV 1825, § 6.

²¹⁹ Berlin: Jahresrechnung MV 1825/26 und 1826/27; Berlin: Mitgliederverzeichnis MV 1825 -26; Berlin: Zirkulare MV1830/31 und 1837/38.

²²⁰ Perger/Hirschfeld 1912, Gesellschaft der Musikfreunde Wien, S. 7; Kaufmann E 1990, Musikverein für Steiermark, S. 133.

ist durch den Umstand zu erklären, dass die Gesellschaft primär nicht gegründet wurde, um öffentliche Konzerte zu veranstalten, sondern um gemeinsame musikalische Abende im geschlossenen Kreis zu verbringen²²¹. Dadurch fielen naturgemäss viele organisatorische Arbeiten weg. Die Aufgabenbereiche der *Gesellschaft der Musikfreunde* waren jedoch um einiges vielfältiger, und die «Committeen» verteilten sich auf öffentliche Konzerte, Gesellschaftskonzerte, das Konservatorium, die Bibliothek, die geplanten «Annalen der Gesellschaft der Musikfreunde [...]», den Bau eines Vereinsgebäudes und auf die «Prüfung der Preisabhandlungen»²²². Jede dieser Kommissionen bestand aus mindestens fünf Mitgliedern und hatte einen Geschäftsführer zu benennen²²³. Sie waren ausserdem dazu verpflichtet, der Geschäftsleitung bzw. dem Vorstand in regelmässigen Abständen über den Fortgang ihrer Aufgaben Bericht abzustatten²²⁴.

Die meisten Musikvereine waren aber weder so komplex wie im Wiener Beispiel noch so einfach wie im Berliner Beispiel aufgebaut. In einigen Fällen finden wir ausser dem Vorstand noch ein bis zwei Kommissionen²²⁵ oder einen Ausschuss²²⁶, die sich bestimmten Inhalten widmeten, die nicht immer in den Statuten festgelegt sind²²⁷. Der Unterschied zwischen Ausschuss und Kommission liegt darin, dass die Kommission ständig für einen Aufgabenbereich zuständig ist, der Ausschuss aber nur für wichtige Entscheidungen zugezogen werden muss. Die Regel war jedoch ein Vorstandskörper von rund fünf bis zwölf Personen, der sich allen nötigen Aufgaben annahm und so die Gesellschaft leitete²²⁸. Die Aufgabenbereiche, die auch in allen

²²¹ Wortlaut aus den Statuten: «§ 1. Der Zweck der Gesellschaft ist die Vereinigung von Musikfreunden zur Ausführung vollständiger Musikstücke. § 2. Der Verein soll nur aus activen Mitgliedern, vorläufig ohne Zuhörer, bestehen.» Berlin: Statuten Druck MV 1825, § 1-2.

²²² Wien: Statuten MV 1814, § 38.

²²³ Wien: Statuten MV 1814, § 38.

²²⁴ Wien: Statuten MV 1814, § 42.

²²⁵ Die *Allgemeine Musikgesellschaft Zürich* hatte zwei Kommissionen: eine Engere und eine Große Commission.

²²⁶ *Steiermärkischer Musikverein* in Graz: Der Vorstand bestand aus sieben Personen und einem Ausschuss von zwölf Personen. Vgl. Graz: Statuten MV 1817, § 14.
Der *Musik-Verein* Braunschweig besass einen festen Ausschuss (Braunschweig: Statuten MV 1844, § 12), ebenso der *Musikverein Euterpe* (Leipzig: Statuten MV Euterpe 1837, § 4f.). Beim *Sollerschen Musikverein* in Erfurt wurde der Ausschuss «Vereins-Vertreter» genannt (Erfurt: Statuten Sollerscher MV 1841, § 14, 22 u. 24-25).

²²⁷ Vgl. etwa Zürich: Statuten AMG 1812, 1824 und 1834, jeweils § 11: Die *Allgemeine Musikgesellschaft* besass zwei Kommissionen, der «Engeren Commission» lag es laut Bestimmungen ob, «die nähere Bestimmung im Detail alles deßen was die Große Commission in Betreff der Gesellschafts-Concerte und des Musikwesens beschloßen hat» auszuarbeiten. Weiter waren ihre Aufgaben die Anschaffung von Oratorien und die Bewilligung der Konzerte durchreisender Virtuosen sowie die «Abfaßung gutächtlicher Anträge» für die Grosse Kommission und die Bewilligung von kleineren Gratifikationen für sämtliche Musiker. Zitate hier aus Zürich: Statuten AMG 1824.

²²⁸ Beispiele sind der *Erfurter Musikverein* (Erfurt: Statuten Erfurter MV 1834, § 7), der *Musikverein Münster* (der Vorstand wird hier «Ausschuss» genannt) (Münster: Statuten MV 1835, § 8f.), das

Vereinen anderer Interessensbereiche zu bearbeiten sind, wie die Erstellung der Jahresabrechnung oder das Führen der Protokolle durch den Aktuar oder Sekretär, stellten vorwiegend die Bestimmung des Inhalts der Konzerte, der Solisten und des Dirigenten, die Besorgung eines Saales in welchem die Konzerte stattfinden konnten, die Ausfertigung von Konzertprogrammen und teilweise den Kauf von Musikalien dar. Über diese Dinge wurde stets gemeinsam entschieden.

Die «Aufsicht über den Musikalien-Vorrath»²²⁹ hingegen war manchmal für ein Vorstandsmitglied²³⁰, manchmal für den «Capellmeister», den wir heute Konzertmeister nennen würden und also nicht mit dem Dirigenten zu verwechseln ist, bestimmt²³¹, wobei der Kapellmeister in einigen Fällen dem Vorstand des Vereins nicht zugehörig war²³². (Auf das Verhältnis Dirigent/Vorstand kommen wir weiter unten noch zu sprechen.) In den meisten Fällen bestand die Bibliothek aus Musikalien, allenfalls noch aus abonnierten Zeitschriften und wenigen Büchern²³³. Die grosse Ausnahme in ihrer Anlage bildet die Bibliothek der *Gesellschaft der Musikfreunde*, die neben zahlreichen Musikalien auch etliche Bücher über Musik und eine umfangreiche Instrumentensammlung umfasst²³⁴. Sie sollte «in der Folge zum

Gewandhauskonzert, aus dessen Direktion ab 1837 ein «Verwaltungscomité» gewählt wurde (Leipzig: Regulativ Verwaltung Gewandhauskonzerte 1837 1837, fol. 21r-v), die *Musikalische Gesellschaft* in Köln (Wolff 1912, *Musikalische Gesellschaft Köln*, S. 26), die *Bernische Musikgesellschaft* (Bern: Statuten MV 1816, § 34).

²²⁹ Münster: Statuten für den Dirigenten des MV 1828, § 3.

²³⁰ So in der *Allgemeinen Musikgesellschaft Zürich* der Bibliothekar: Zürich: Statuten AMG 1824, §16; Zürich: Statuten AMG 1834, §16, auch noch in den Zürich: Statuten AMG 1863, §16. Im *Steiermärkischen Musikverein* in Graz wurde 1821 eigens die Vorstandsbezeichnung «Musikalieninspector» eingeführt, der das «Verzeichniß über sämtliche Musikalien zu führen» hatte. Vgl. Graz: Statuten MV 1821, § 32. Die *Bernische Musikgesellschaft* stellte zu Beginn ihrer Existenz gar zwei Bibliothekare für die Verwaltung der Musikalien ein. Eine Person war für die Verwahrung und Inventarisierung der Instrumentalmusik, die andere für dasselbe im Bereich der «Gesang-Musik» zuständig. Bern: Statuten MV 1816, § 34 u. 53. Ab 1822 gab es nur noch einen Bibliothekaren: Bern: Statuten MV 1822, § 37; Bern: Statuten MV 1835, § 23.

²³¹ Braunschweig: Statuten MV 1844, § 13; Leipzig: Statuten MV Euterpe 1837, § 8; Münster: Statuten für den Dirigenten des MV 1828, § 3.

²³² Das bekannteste Beispiel dürfte das *Gewandhauskonzert* sein. In der Direktion der Gewandhauskonzerte finden wir andererseits den «Beistand für den Musikdirektor», vgl. Leipzig: Regulativ Verwaltung Gewandhauskonzerte 1837, fol. 21v.

²³³ Die *Allgemeine Musikgesellschaft Zürich* hatte die *Allgemeine musikalische Zeitung* in Leipzig von 1798 bis 1830 abonniert, ebenso die *Allgemeine musikalische Zeitung mit besonderer Rücksicht auf den österreichischen Kaiserstaat*. Zudem besass sie später (die Nummerierung sowie die Erscheinungsdaten lassen auf eine spätere Eintragung schliessen) ein «Thematisches Verzeichniss sämtlicher Compositionen von W. A. Mozart», ein «Thematisches Verzeichniss sämtlicher Compositionen von L. van Beethoven», ein «Handbuch der musikalischen Litteratur oder allgemeines systematisch geordnetes Verzeichniss [...] gedruckter Musikalien», die Biographie von W. A. Mozart von C. von Nissen und «Für Freunde der Tonkunst» von Friedrich Rochlitz. Leipzig 1830. Vgl. Zürich: Musikalienverzeichnis AMG 1814, Abteilung C, Bücher; Zürich: Musikalienverzeichnis AMG undatiert, dort unter dem Buchstaben A.

²³⁴ Auflistung der Bestände in: Mandyczewski 1912, Zusatzband Gesellschaft der Musikfreunde Wien.

öffentlichen Gebrauche eröffnet werden»²³⁵. Das Komitee für die Bibliothek hatte offenbar von Beginn an einen klaren Sammelauftrag. Ernst Ludwig Gerber, dessen Bibliothek 1819 nach seinem Tode in die Sammlung der *Gesellschaft der Musikfreunde* integriert wurde, schrieb an Josef Sonnleithner, Sekretär der Gesellschaft, in einem langen Brief, dass er dem Vorsatz, «auch eine musikal. Bibliothek von Werken über die Geschichte, Kritik, Theorie und Technik der Musik zu errichten, welche, meines Wissens, bisher allen ähnlichen Instituten und Kunstschulen zu Neapel, Mailand, Venedig, Paris, Berlin u. s. w. gefehlt hat», «ganz besondern Beyfall» spende²³⁶. Gerber hatte von der Gründung der Gesellschaft und ihrer geplanten Bibliothek durch die *Allgemeine musikalische Zeitung* erfahren²³⁷. 1815 folgte zudem ein öffentlicher Aufruf, die Bibliothek mit Musikalien zu bereichern²³⁸. Durch ihre schiere Grösse musste die Bibliothek des Wiener Musikvereins durch mehrere Personen betreut werden²³⁹.

Verschiedene Aufgabenbereiche wurden nicht immer vergleichbaren Gremien zugeteilt. In Wien war zum Beispiel das «Committee der öffentlichen Concerte» zwar für die Korrespondenz, Ankündigungen, Berechnung der nötigen Ausgaben und die Anschaffung der zu spielenden Musikalien besorgt. Die Festlegung des Eintrittspreises war jedoch Aufgabe des höchsten Gremiums, des leitenden Ausschusses²⁴⁰. In Zürich dagegen wurde in der *Allgemeinen Musikgesellschaft* (im übrigen im gleichen Jahr wie die Wiener Gesellschaft durch eine Fusion zweier Musikgesellschaften, der *Musikgesellschaft der mehreren Stadt* und der *Musikgesellschaft auf dem Musiksaal* gegründet), diese Angelegenheit der «Großen Commission» zugeteilt²⁴¹, wurde also demnach in der Limmatstadt vergleichsweise ‚demokratisch‘ gelöst, denn hier wurde der Vorstand durch zehn Mitglieder ergänzt, um die Grosse Kommission zu bilden. Diese «Commission» bestand aus insgesamt 18

²³⁵ Wien: Statuten MV 1814, § 3.

²³⁶ Zit. nach: Mandyczewski 1912, Zusatzband Gesellschaft der Musikfreunde Wien, S. III.

²³⁷ AmZ Nr. 33 vom 17. August 1814: «Aber die Kunstfreunde gingen bald weiter; sie sahen in ihrem grossen vereine das sichere Mittel, die Musik, welche, wie alle Künste, während der Jahre des Kriegs und des Unglücks nicht gedeihen konnte, mit neuer Kraft emporzuheben, eine musikalische Bildungsanstalt zu gründen und zu erhalten, die theoretischen Kenntnisse der Musik zu erweitern, und durch Anlegung einer in ganz Europa noch nicht vorhandenen, ganz umfassenden musikalischen Bibliothek, die Werke der Vorzeit und der Gegenwart vor dem Untergange zu retten.» Gerber erwähnt in seinem Brief die «Leipziger musikal. Zeitungen»; Mandyczewski 1912, Zusatzband Gesellschaft der Musikfreunde Wien, S. III.

²³⁸ Mandyczewski 1912, Zusatzband Gesellschaft der Musikfreunde Wien, S. V.

²³⁹ Wien: Statuten MV 1814, § 38.

²⁴⁰ Wien: Statuten MV 1814, § 60 u. 63.

²⁴¹ Zürich: Statuten AMG 1812, § 10; Zürich: Statuten AMG 1824, § 10; Zürich: Statuten AMG 1834, § 10. Auch in Zürich: Statuten AMG 1863 noch in dieser Struktur zu finden.

Mitgliedern, während die «Engere Commission» den Vorstand ohne Präsidenten darstellte²⁴².

Mindestens zwei Musikvereine, die im Kaiserreich Österreich gegründet wurden, nahmen sich für ihre Gesellschaft einen fürstlichen Protektor zu Hilfe²⁴³:

«Der Protector läßt ihr [der Gesellschaft] seinen hohen Schutz angedeihen, wacht über die Handhabung der Statuten, und beseitigt alles, was den in selben ausgedrückten Zwecken der Gesellschaft zuwider ist; der Protector ist das Organ der Gesellschaft bey dem Throne des Monarchen.»²⁴⁴

Dies bedeutet, dass die im Prinzip bürgerlichen Vereinigungen von allerhöchster, also adliger, Seite genehmigt war und als eigenständige und in der Öffentlichkeit auftreten dürfende Institution anerkannt wurde. Die Statuten wurden im Kaiserreich bei der Gründung der Vereine aufgrund der Zensur offenbar in den meisten Fällen von allerhöchster Seite eingefordert und geprüft. Nach bestandener Annahme durch die Obrigkeit konnte der Musikverein im Kaiserreich öffentliche Konzerte organisieren. Dabei war dies durchaus nicht immer nur eine formelle Angelegenheit. Der jeweilige Protektor nahm sich des ihm untergebenen Vereins durchaus an. So setzte sich Erzherzog Johann im Jahre 1840 persönlich für einen jährlichen Subventionsbeitrag für den *Musikverein für Steiermark* ein²⁴⁵. In der *Gesellschaft der Musikfreunde* erhielt der Protektor ebenfalls eine durchaus wichtige Rolle. Hier wurde das erforderliche Stimmenmehr nicht durch die Statuten festgelegt, vielmehr entschied das Protektorat, wie hoch der Anteil der Stimmenmehrheit sein muss, um einen Entscheid für oder gegen einen Antrag erwirken zu können²⁴⁶.

So unterschiedlich wie die Zusammensetzung eines Musikvereins aussehen kann, so verschiedenartig waren die Wahlverfahren des Vorsteheramtes. In den meisten Fällen kann davon ausgegangen werden, dass die Wahl des Vorstandes in der jährlichen Mitgliederversammlung durchgeführt wurde. Die Dauer des Amtes war jeweils in den Statuten festgeschrieben und hat eine Spannweite von einer

²⁴² Zürich: Statuten AMG 1812, § 7f.; Zürich: Statuten AMG 1824, § 7f.; Zürich: Statuten AMG 1834, § 6f. Dies ist deshalb interessant, weil der Vizepräsident dadurch in gewissen Teilbereichen mehr Entscheidungsgewalt als der Präsident hatte.

²⁴³ Bekannt ist dies bei der *Gesellschaft der Musikfreunde* und dem *Musikverein für Steiermark*. Die Wiener Gesellschaft wurde durch den Erzherzog Rudolph, Bruder des Kaisers Franz I. protektiert. Vgl. Perger/Hirschfeld 1912, *Gesellschaft der Musikfreunde* Wien, S. 11f. Den Grazer Verein beschützte seit 1819 Erzherzog Johann. Kaufmann E 1990, *Musikverein für Steiermark*, S. 15-19; Kaufmann H 1965, 150 Jahre *Musikverein für Steiermark*, S. 12. Die *Philharmonische Gesellschaft* in Laibach hatte keinen Protektor. Die Statuten wurden dennoch auf Ersuchen von Seite der Gesellschaft vom k. k. Hof- und Staats-Polizei-Ministerialamt genehmigt. Vgl. Keesbacher 1862, *Philharmonische Gesellschaft Laibach*, S. 32f.

²⁴⁴ Wien: Statuten MV 1814, § 17.

²⁴⁵ Bischoff 1890, *Chronik des Steiermärkischen Musikvereins*, S. 103f.

²⁴⁶ Wien: Statuten MV 1814, § 17.

einjährigen²⁴⁷ bis sechsjährigen Amtszeit²⁴⁸. Es war in der Regel auch möglich, den Vorstand nach seiner abgelaufenen Amtsdauer wieder zu wählen. Somit stellte das Wahlverfahren in den meisten Musikvereinen einen unspektakulären Akt der Generalversammlung dar.

Bei einer komplexeren Vorstandsstruktur ist jedoch auch ein komplizierteres Wahlverfahren zu erwarten. Die Wahl der Repräsentanten und seines leitenden Ausschusses war bei der *Gesellschaft der Musikfreunde* eine ebenso komplizierte Angelegenheit wie der Vorstandskörper selbst. Dieser bestand aus insgesamt 50 Repräsentanten, von denen ein Dutzend dem leitenden Ausschuss zugeteilt werden mussten. Der leitende Ausschuss wurde alle drei Jahre zur Hälfte ausgewechselt, wobei immer die «älteren Mitglieder» ausscheiden mussten. Die restlichen Repräsentanten wurden in einem Losverfahren mit anschliessendem Wahlverfahren erneuert. Zur Illustration sei der entsprechende Abschnitt aus den Statuten hier wieder gegeben:

§. 20. Weder die Repräsentanten, noch der leitende Ausschuß sind perpetuirlich; da aber zur Erhaltung der Ordnung und zur sichern Erreichung der Gesellschaftszwecke durchaus nothwendig ist, daß diese beyden Körper immer mit solchen Mitgliedern versehen seyen, welche mit dem Inhalte der Statuten und dem Betriebe des Geschäftes vollkommen vertraut sind; so wird nach den ersten drey Jahren, und zwar nach geendigten öffentlichen Concerten des dritten Jahres durch das Loos bestimmt, welche sechs Individuen im leitenden Ausschuße zu verbleiben haben, wonach die andern sechs Individuen unter die Repräsentanten zurücktreten. In der Folge treten immer alle drey Jahre die älteren Mitglieder des leitenden Ausschußes aus. Sofort wird von vier und vierzig Repräsentanten gelooset, welche neunzehn von ihnen zu bleiben haben, wonach die übrigen fünf und zwanzig in die allgemeine Gesellschaft zurücktreten. Dann werden die fehlenden fünf und zwanzig Repräsentanten aus der Gesamtzahl der Mitglieder ergänzt, und die hiernach vollständige Zahl der Repräsentanten wählt dann aus ihrem Mittel die fehlenden sechs Mitglieder des leitenden Ausschußes.

§. 21. Sowohl jene Mitglieder, welche aus dem leitenden Ausschuße, als jene, welche aus dem Repräsentantenkörper austreten, können wieder in ihre Kategorien gewählt werden.²⁴⁹

Das Modell des gleitend auszuwechselnden Vorstandes findet sich an mehreren Orten wieder²⁵⁰, war aber nicht allgegenwärtig²⁵¹. Es versprach jedoch eine sicherere

²⁴⁷ z. B. Münster: Statuten MV 1835, § 9.

²⁴⁸ z. B. Wien: Statuten MV 1814, § 20.

²⁴⁹ Wien: Statuten MV 1814, § 20f.

²⁵⁰ Zürich: Statuten AMG 1834, § 8; Graz: Statuten MV 1817, § 22; Bremen: Protokollbuch MV, S. 7f.

²⁵¹ Die Neuwahl des gesamten Vorstandes wurde z. B. im *Musik-Verein* Braunschweig, im *Erfurter Musikverein*, im *Musikverein* Münster und im *Gewandhauskonzert* durchgeführt. Vgl. Braunschweig: Statuten musikalisch-literarischer V 1841, § 12; Erfurt: Statuten Erfurter MV 1834, § 32f.; Münster: Statuten MV 1835, § 9; Leipzig: Regulativ Verwaltung Gewandhauskonzerte 1837, fol. 26v.

Kontinuität, als gänzliche Neuwahlen, die ja – zumindest theoretisch – zu einem völlig neu zusammengestellten Vorstand führen konnten, und eine auch nach der Neuwahl rasche Erledigung der Aufgaben, da der bleibende Teil seine bis dahin gesammelten Erfahrungen in die neue Zusammensetzung des «Vorsteher-Amtes» einbringen konnte.

Einen explizit ausgesonderten Teilbereich für die Konzerte, also Konzertkommissionen, finden wir überraschenderweise vergleichsweise selten. Bisher sind nur zwei Fälle bekannt, in denen dies geschah, in der *Musikgesellschaft der mehreren Stadt* in Zürich²⁵² und in der *Gesellschaft der Musikfreunde*²⁵³, wo eigens für das Organisieren der öffentlichen Konzerte eine Kommission zuständig war. In beiden Fällen war die Konzertkommission für den Inhalt, das Aussuchen der Solisten und die Besetzung bzw. Grösse des Orchesters zuständig. Auf den Grund dieses scheinbar paradoxen Umstandes der selten vorkommenden Konzertkommissionen kommen wir weiter unten zurück.

Die Genehmigung der Virtuosenkonzerte war übrigens ein Privileg, das sich nach bisherigem Wissensstand nur das *Gewandhauskonzert* und die *Allgemeine Musikgesellschaft* explizit vorbehielten. Dafür wurde an beiden Orten zwar nicht eigens eine Kommission gegründet, doch mussten sich die durchreisenden Virtuosen laut Statuten beim Vorstand melden, wenn sie sich im Saal des Vereins, der in beiden Fällen ein reiner Konzertsaal war und von diesen Orchestern bespielt wurde, «produzieren» wollten²⁵⁴. Dass dies eine Wahrung des Monopols darstellt, erschliesst sich aus der Tatsache, dass sowohl in Zürich als auch in Leipzig im frühen 19. Jahrhundert nur ein Saal als reiner Konzertsaal diente und in beiden Fällen dieser zur Hauptsache durch das Gewandhausorchester bzw. durch das Orchester der *Allgemeinen Musikgesellschaft* bespielt wurde. Diese beiden Musikvereine sind die bisher einzigen bekannten Beispiele, in denen das Vorgehen im Falle eines Besuches eines durchreisenden Virtuosen, der in der Stadt ein Konzert geben wollte, in einem Statut festgeschrieben ist, und sie zeigen auf, wie sehr diese beiden Gesellschaften um das Festhalten an ihrer Monopolstellung bemüht waren. Das war nur möglich durch die Tatsache, dass diese beiden Gesellschaften einen reinen Konzertsaal als praktisch einziges städtisches Orchester bespielten und dadurch offenbar gewisse Privilegien genossen, obwohl der Saal ihnen nicht gehörte²⁵⁵.

²⁵² Zürich: Protokollbuch MGmSt, insbes. die Einträge aus den Jahren 1800-1812.

²⁵³ Wien: Statuten MV 1814, § 38 u 57ff.

²⁵⁴ Zürich: Statuten AMG 1812; Zürich: Statuten AMG 1824; Zürich: Statuten AMG 1834, in allen Fällen § 11; Leipzig: Regulativ Verwaltung Gewandhauskonzerte 1837 1837, fol. 25v. Vgl. auch

²⁵⁵ Im Falle der *Allgemeinen Musikgesellschaft* sind die Mietkosten erst ab den 1850er Jahren überliefert, da die Kassenberichte erst zu dieser Zeit einsetzen. Es ist aber anzunehmen, dass der Saal im Casino ihnen auch vorher nicht gehörte, zumal in den Protokollbüchern nie die Rede von

Ein anderer interessanter Punkt im organisatorischen Aufbau eines Musikvereins ist die Frage nach den Rechten und Pflichten des Orchesterdirigenten. Das Verhältnis zwischen Dirigent und Vorstand ist in allen Fällen sehr eng, in vielen Vereinen gehörte der Orchesterleiter gar zum Vorstandsgremium²⁵⁶. In anderen Beispielen finden wir eine Aufteilung der Leitung in eine «musikalische» und eine «verwaltende Direction»²⁵⁷, in denen der Orchesterleiter natürlich der musikalischen Abteilung zugeordnet wurde²⁵⁸. Die dritte Variante ist jene, dass der Musikdirektor in Zusammenarbeit mit dem Vorstand als «technischer Beamter des Vereins»²⁵⁹ fungiert und somit nicht zur Leitung der Gesellschaft gehört. Diese unterschiedlichen Statusrollen implizieren zunächst unterschiedliche Rechte der Dirigenten in verschiedenen Musikvereinen. Tatsächlich waren die Unterschiede nicht sehr gross und die Rechte unbedeutender als wir es uns heute vorstellen mögen.

Zunächst befinden wir uns im frühen 19. Jahrhundert, vor allem in der Zeit vor den 1830er Jahren, noch in der Übergangsphase von der Direktion des Orchesters durch den Konzertmeister hin zur Leitung durch einen Dirigenten, der nicht selbst mit den übrigen Orchestermitgliedern musiziert, vor dem Orchester steht und dieses mit einem Taktstock dirigiert²⁶⁰. Der Dirigent im modernen Sinne hat sich noch nicht durchgesetzt. Bei der Durchsicht der Akten muss man deshalb gerade in den frühen Statuten noch sehr darauf achten, welche Position mit «Capellmeister» oder «Musikdirektor» gemeint ist. So ist im Beispiel der *Allgemeinen Musikgesellschaft Zürich* der in den Statuten genannte «Capellmeister» definitiv nicht der Dirigent und

Kauf oder Verkauf des Casinosaales war. Vgl. Zürich: Kassabuch AMG, z. B. fol. 4, Eintrag vom 21. April 1857. Aus den Akten geht hervor, dass beim Bau des Casinos mehrere Aktien ausgegeben wurden. Der Präsident Conrad Escher kaufte offenbar eine dieser Aktien, entweder für sich selbst oder im Namen der Gesellschaft. Im ersteren Falle wäre anzunehmen, dass beim Tode Conrad Eschers 1814 die Aktie in Familienbesitz blieb und die *Allgemeine Musikgesellschaft* dann keinen Anteil mehr am Musiksaal hatte. Wer die restlichen Aktien gekauft hat, konnte bis anhin noch nicht eruiert werden. Vgl. Zürich: Protokollbuch MGmSt, S. 227, Eintrag vom 9. Juni 1806: «Der Antrag, ob die Gesellschaft, sich Theilnahme, an dem neuen MusicSaal, durch Hebung einer Actie v. f 250. verschaffen wolle, wurde von der Gesellschaft als vortheilhaft angenommen; die Ausführung deßelben aber der Concert Commission übertragen.» Ebd., Eintrag vom 14. Juni 1806: «Ob die Actien v. f 250. auf den neuen Music Saal baar bezahlt oder aber verzinst werden solle, war der Gegenstand der jezigen Berathung. Ersterer wurde als beßer anerkannt, u die Hebung einer solchen Actie Jkr. Praesident Escher ersucht zu übernehmen.»

Das Gewandhaus gehörte der Stadt Leipzig und das *Gewandhauskonzert* hatte einen jährlichen Mietzins von 150 rthl. zu bezahlen. Vgl. Dörffel 1884, *Gewandhauskonzert 1781-1881*, S. 18 u. 23.

²⁵⁶ Braunschweig: Statuten MV 1844, § 12; Zürich: Statuten AMG 1812, 1824 und 1834, jeweils § 4; Leipzig: Statuten MV Euterpe 1837, § 4; Graz: Statuten MV 1817, § 14.

²⁵⁷ Erfurt: Statuten Sollerscher MV, § 11.

²⁵⁸ Der Steiermärkische Musikverein stellte den Musikdirektor zunächst 1817 noch in die Vorstandsleitung, 1821 wurde die Leitung in verschiedene Abteilungen aufgesplittet. Der Musikdirektor gehörte fürderhin zur «Leitung der musikalischen und ökonomischen Geschäfte». Vgl. Graz: Statuten MV 1821, § 16.

²⁵⁹ Münster: Statuten MV 1835, § 12; Eisenach: Statuten MV 1837, § 5; Erfurt: Statuten Erfurter MV 1834, § 40 u. 51.

²⁶⁰ vgl. weiter unten.

wohl auch nicht der Konzertmeister, auch «Orchesterführer»²⁶¹ genannt, gemeint, obwohl sich seine Aufgaben, verglichen mit jenen in von anderen Musikvereinen überlieferten Statuten, durchaus als jene eines Dirigenten identifizieren lassen. Der Blick in die Mitgliederliste zeigt aber, dass die Namen der «Capellmeister» mit den uns bekannten Dirigenten in keinem Fall identisch sind und dies bis 1862 bzw. 1868, als das Orchester zuerst an den *Orchesterverein* und dann definitiv an die *Tonhallegesellschaft* überging²⁶². Die Dirigenten wurden zudem nie als Mitglieder verzeichnet, denn laut Statuten konnte «keiner [...] zugleich Mitglied der Gesellschaft und Salariierter derselben seyn»²⁶³. Es muss sich beim Kapellmeister und dem Vizekapellmeister also aller Wahrscheinlichkeit nach um eine Person gehandelt haben, die kein Gehalt bezog (und deshalb auch nicht der erste Violinist sein konnte), aber dennoch hohe musikalische Fertigkeiten besitzen musste. Die Aufgaben des Zürcher «Capellmeisters» waren laut Statuten von 1812 folgende:

Der Capellmeister besorgt so viel an ihm liegt die Exekution alles deßen was die große und engere Commission in Betreff der Concerte und des Musikwesens überhaupt beschloßen hat.

Ihm ist das ganze Personale des Orchesters untergeordnet, so daß er jedem darin thätigen Gesellschafter so wie den Salarierten seine Stelle anweist.

Auch liegt ihm die Einrichtung des Orchesters in materieller Hinsicht gänzlich ob. Über die beschloßenen Concerte entwirft er auf das Fundament der Concertordnung einen Plan den er der engern Commission zur Prüfung vorlegt und wovon er nachher nicht ohne absolute Nothwendigkeit abweicht.

Er bestimmt in Proben und Concerten die Reihenfolge der auszuführenden Stüke, die Zeit des Anfangs der Musik, die Dauer des Zwischenakts [= Pause], und ob und wie oft in den Proben ein Musik Stük wiederholt werden soll.

Er ist befugt neüe Instrumental Musik Stüke anzuschaffen und überhaupt alle erforderlichen Copiaturen machen zu laßen.²⁶⁴

Es ist deutlich, dass diese Aufgaben einem Dirigenten zugehörig sind. Diese Bestimmungen änderten sich auch nicht mit der Erneuerung der Statuten 1824. Es wurde lediglich ein weiterer Absatz hinzugefügt, der besagt, dass derselbe

endlich verpflichtet [ist], von allen und jeden Concerten ein genaues Verzeichniß nachzuführen, in welchem die aufgeführten Musikstücke, und diejenigen Personen, welche mit Solo Piecen aufgetreten sind, mit allfällig nöthigen Bemerkungen eingetragen werden sollen.²⁶⁵

²⁶¹ Zürich: Pflichtordnung Capellmeister AMG 1812, S. XXV.

²⁶² Vgl. Verzeichnis der Vorstandsmitglieder der *Allgemeinen Musikgesellschaft* im Dokumentenband, Druck i. V.

²⁶³ Zürich: Statuten AMG 1812, § 3.

²⁶⁴ Zürich: Statuten AMG 1812, § 14.

²⁶⁵ Zürich: Statuten AMG 1824, § 14.

Noch in den späteren Statuten findet sich die Beschreibung dieses Amtes in unveränderter Weise. Es ist in diesem speziellen Fall anzunehmen, dass einige der Aufgaben des offiziell ernannten Kapellmeisters im Verlaufe des Jahrhunderts durch den Dirigenten übernommen wurden. Vor allem die Bestimmung, welche Werke wie oft in den Proben gespielt werden sollten, scheint eine Entscheidung des Dirigenten zu sein, ebenso die Zuweisung der Stimmen an die Mitglieder und die «Salarierten». Dessen Arbeit ist allerdings in keiner der überlieferten Statuten genauer beschrieben, und somit können wir nicht sicher sein, wie sich die Arbeit des Dirigenten in der *Allgemeinen Musikgesellschaft* tatsächlich gestaltete. Die uns offiziell überlieferte Anordnung hätte in dieser Form vor allem im späteren 19. Jahrhundert sicherlich immer wieder zu Spannungen geführt.

Die Tatsache, dass wir uns im vorliegend untersuchten Zeitraum in einer Phase befinden, in dem sich das Amt des Dirigenten moderner Prägung (will heißen des Typus', der das Orchester mit einem Taktstock leitet und nicht selbst während der Aufführung musiziert) erst herauschält und festigt²⁶⁶, hilft uns besser zu verstehen, dass derselbe nicht jene Rechte hatte, von denen wir heute denken, sie hätten ihm zustehen müssen. Der Berufsdirigent wurde erst seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts ausgeprägt²⁶⁷ und die ersten ‚grossen‘ uns heute noch bekannten Dirigenten wie zum Beispiel Richard Wagner, Hector Berlioz, Hans von Bülow oder Franz Liszt sind mit wenigen Ausnahmen²⁶⁸ erst um 1840 oder später berühmt geworden.

Der Dirigent hatte in den untersuchten Musikgesellschaften in der Regel keine Vollmacht zur Ausführung der Proben und zur Auswahl der Musikstücke, die aufgeführt werden sollten. In vielen Musikvereinen war der Dirigent zwar befugt, Vorschläge an den Vorstand zu bringen und mit diesem in Zusammenarbeit das Programm zu erarbeiten, die Entscheidungsgewalt lag aber auch in diesen Fällen bei letzterem²⁶⁹, wie aus folgendem Beispiel zu ersehen ist:

²⁶⁶ Galkin 1988, History of orchestral conducting, S. 493-503. Erstmals ist wurde das Dirigieren in Abgrenzung zum Taktschlagen schriftlich im Artikel «L'Art du chef d'orchestre» von Hector Berlioz dargestellt. Vgl. ebd. S. 274.

²⁶⁷ Gülke 1995, Dirigieren (MGG2), Sp. 1263-1266.

²⁶⁸ Dazu zählen Carl Maria von Weber und Felix Mendelssohn-Bartholdy.

²⁶⁹ vgl. etwa Erfurt: Statuten Erfurter MV 1834, § 51; Graz: Statuten MV 1817, § 19; Leipzig: Statuten MV Euterpe 1837, § 8; Leipzig: Regulativ Verwaltung Gewandhauskonzerte 1837 1837, fol. 23v-24r.; nach obigen Ausführungen Zürich: Statuten AMG 1812, § 14. In der Berliner *Philharmonischen Gesellschaft* war der Dirigent in der hs. Ausführung der Statuten für die Gestaltung des Programmes noch alleinberechtigt, die gedruckten Statuten aber schreiben die «Zuziehung des dazu ernannten Vorstehers» vor. Vgl. Berlin: Statuten hs. MV 1825, § 5, Berlin: Statuten Druck MV 1825, § 5. Welche der beiden Regelungen nun tatsächlich galt, konnte nicht eruiert werden.

Bei Anordnung der Concerte steht dem Musikdirector eine berathende Stimme zu. Damit er von dem, was zu diesem Zwecke von der Direction des Vereins verfügt worden ist, stets unterrichtet seyn möge, so werden ihm die von dieser an die Mitglieder ausgehenden schriftlichen Aufforderungen zu Productionen und zu Proben zur Ansicht vorgelegt, und zum Beweise, daß dies geschehen, von ihm contrasignirt. Derselbe wird sich dann durch persönliches Zusammentreten mit den zu Productionen aufgeforderten Mitgliedern der Folgeleistung der Aufforderung versichern, und über die getroffene Wahl Erkundigung einziehen.²⁷⁰

Der Vorstand entschied also schliesslich, welche Kompositionen gespielt und aufgeführt wurden. Ein extremes Beispiel dafür, dass der Dirigent zuweilen fast gar keine Rechte hatte, liefert uns die *Bernische Musikgesellschaft*:

1. Die Sorge für die Wahl der Musikalien ist dem Herrn Kapellmeister und seinem Herrn Adjunkten anvertraut, und daher hat sich der Herr Direktor darum durchaus nichts zu bekümmern, wenn einer derselben gegenwärtig ist, und blos in ihrer Abwesenheit bestimmt er diese Wahl.
2. Der Herr Orchesterdirektor verfügt weder über den Anfang noch über das Aufhören der musikalischen Übungen, sondern tut hierin, was Herr Präsident, Herr Kapellmeister und sein Adjunkt gutheißen.
- [...]
4. Der Herr Direktor steht unter dem Präsidenten, dem Kapellmeister und seinem Adjunkten und wird diesen in allen Stücken willfahren. Es bleibt ihm aber unbenommen, auf geziemende Art seine Meinung über diesen oder jenen Punkt mitzuteilen und sie mit Gründen zu unterstützen.²⁷¹

Trotz dieser strikten Regelungen kann man beobachten, dass die Vorlieben der Dirigenten im Verlaufe der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts in einigen wenigen Musikvereinen einen starken Einfluss auf die Programmgestaltung ausüben konnten. So ist bekannt, dass Anton Schindler als Dirigent im Musikverein Münster Beethovens Werke besonders pflegte²⁷², und ebenso ist nachgewiesen, dass der Konzertmeister August Matthaei schon kurz nach 1800 die Aufführung der Beethovenschen Sinfonien am Stück durchsetzen konnte²⁷³. Diese Beispiele dürften aber eher als Ausnahmen gelten und sind wohl darauf zurückzuführen, dass es sich hier jeweils um offenbar charismatische Figuren handelte, deren Entscheidungen man nicht anzweifeln mochte. Zudem wurde gerade in den Festschriften vor allem die frühe Beethoven-Rezeption in den Konzerten immer wieder gerne überzeichnet.

²⁷⁰ Münster: Statuten für den Dirigenten des MV 1828, § 6.

²⁷¹ Instruktion für den Musikdirektor Edmund von Weber (1766-1828, Bruder von Carl Maria von Weber), Schreiben vom 5. März 1816, zit. nach Bloesch, *Die Bernische Musikgesellschaft*, S. 55f. Für erste Informationen zu Edmund von Weber vgl. Zschacke 1985, Carl Maria von Weber, insbes. S. 111.

²⁷² Hase 1920, *Festschrift MV Münster*, S. 10.

²⁷³ Nösselt 1943, *Das Gewandhausorchester*, S. 114. Die Leitung der Instrumentalwerke wurde bis zur Anstellung Felix Mendelssohn-Bartholdys als Dirigent jeweils durch den Konzertmeister erledigt. Vgl. Dörffel 1884, *Gewandhauskonzert 1781-1881*, S. 84.

Es gibt insgesamt nur wenige Musikvereine, in denen der Musikdirektor laut Statuten alleine über die Auswahl der aufzuführenden Werke befugt war. Der einzige bekannte Verein, der seinem Dirigenten die ganze Freiheit der Programmgestaltung liess, war die *Musikalische Gesellschaft* in Köln. Aus den Statuten sei hier zitiert. Die Pflichten des Musikdirektors sind unter anderen

die aufzuführenden musikalischen Werke zu dirigieren und die ihm ganz überlassene Auswahl der jedesmal aufzuführenden Werke – wovon jedoch die Solos eine Ausnahme machen – so zu treffen, daß sie mit den Kräften der anwesend ausübenden Gesellschaftsglieder im Verhältnis stehen.²⁷⁴

Aus dem Zitat ist ersichtlich, dass auch in Köln eine Einschränkung der gegebenen Freiheit im Falle der Solovorträge erkennbar ist. Der Artikel bezieht sich auf § 28 der Gesetze, der bestimmt, dass Solisten und Sänger das Recht haben,

zu bestimmen, in welcher Bewegung ihre vorzutragenden Werke aufgeführt, und von welchen Mitgliedern dieselben begleitet werden sollen, wonach sich dann der Musikdirektor bei der Besetzung des Orchesters, sowie bei der Direktion desselben zu richten hat.²⁷⁵

Diese Regelung ist bis auf eine ähnliche Vorgehensweise beim Eisenacher *Musikverein*²⁷⁶ einmalig, zeigt aber an dieser Stelle exemplarisch auf, wie hoch der Stellenwert der Dilettanten zur damaligen Zeit in den beiden Musikvereinen eingeschätzt wurde. Die Auswahl der die Solopartien begleitenden Personen zu treffen, erfordert durchaus musikalische Kenntnisse, die man heute einem öffentlich auftretenden Laienspieler nicht ohne weiteres zutrauen würde. Offenbar war diese liberale Regelung zumindest im Kölner Beispiel nicht langfristig von Erfolg gesegnet, sie verschwand später (wann, ist nicht bekannt) aus den Statuten²⁷⁷.

Um noch einmal auf die weiter oben gemachte Feststellung zurück zu kommen, dass es vergleichsweise wenige Konzertkommissionen in den Musikvereinen gab, so mag der Grund für diese Tatsache zunächst darin liegen, dass die meisten Vorstandsgremien nicht sehr kompliziert aufgebaut waren und aus diesem Grunde keine verschiedenen Untergremien herausbildeten. Wahrscheinlich ist aber auch das Vorschlagsrecht des Dirigenten für diesen Umstand verantwortlich. Dies machte es für den Vorstand leichter, ein Konzertprogramm zusammen zu stellen. Man mag sich gut vorstellen, dass es in der Praxis vor allem der Dirigent war, der Vorschläge vorbrachte, die dann (aufgrund eigener künstlerischer Vorstellungen und finanzieller

²⁷⁴ Köln: Statuten MV 1812, § 5.

²⁷⁵ Köln: Statuten MV 1812, § 28.

²⁷⁶ Eisenach: Statuten für die Mitglieder des MV 1840, § 10.

²⁷⁷ Wolff 1912, *Musikalische Gesellschaft Köln*, S. 28.

Belange) diesen Vorschlägen zu- oder entgegen stimmten und gemäss der Konzertordnung, sofern sie vorhanden war, das Programm zusammen stellten.

Weitere Aufgabe eines Dirigenten war generell auch die Prüfung der «sich Meldenden», das heisst neuer potentieller Mitglieder²⁷⁸. Die Art, wie eine solche Prüfungssituation ablief und wie streng die Bewertung war, kann heute leider nicht mehr nachvollzogen werden, da es dazu keine Dokumente gibt. Ob das Instrument der Aufnahmeprüfung also tatsächlich eine Qualitätskontrolle war, ist uns deshalb nicht bekannt. Aus den Quellen gehen nur wenige bis keine Ablehnungen hervor, ob diese allerdings auch vermerkt wurden, ist eine weitere Frage, die beim derzeitigen Wissenstand nicht beantwortet werden kann.

Die Beschaffung neuer Musikalien und die Besorgung von Kopien und Stimmenmaterial war meist ebenso die Aufgabe des Musikdirektors²⁷⁹. Grosse Anschaffungen wie zum Beispiel eine neue Oratorienpartitur inkl. Stimmen und dgl. bedingten aber in praktisch allen Fällen die Zustimmung des Vorstands, auch in den Musikvereinen, in welchen der Musikdirektor kleinere Ausgaben ohne vorherige Erlaubnis tätigen durfte²⁸⁰. In den meisten Musikgesellschaften finden wir aber die Situation, dass der Dirigent «hinsichtlich der Auswahl der anzuschaffenden und auszuführenden Musikstücke [...] an die Zustimmung des Vorsteher-Amtes gebunden» war²⁸¹, also auch hier keine Entscheidungsgewalt hatte.

Da die Aufgabenbereiche eines Musikdirektors zuweilen recht vielseitig waren, so entschied man sich in einigen Fällen dazu, eigene Satzungen für seine Tätigkeit anzufertigen. Diese Satzungen sind aber eher selten überliefert, so in Münster²⁸².

Aus der Literatur ist hinlänglich bekannt, dass reine Konzertsäle und –häuser in den meisten Fällen – mit einigen wenigen bekannten Ausnahmen wie z. B. dem Gewandhaus oder dem Konzertsaal auf dem Kamp in Hamburg und abgesehen von den Opernhäusern – auf dem europäischen Festland und vor allem im deutschsprachigen Raum erst im Verlaufe oder gegen Ende des 19. Jahrhunderts entstanden sind²⁸³. Wo waren also die Musikgesellschaften beherbergt, bevor sie es

²⁷⁸ Etwa Berlin: Statuten Druck MV, § 5.

²⁷⁹ Im Steiermärkischen Musikverein war der «Musikalieninspector» für die Besorgung der Kopien nach Anweisung des Dirigenten verantwortlich: Graz: Statuten MV 1821, § 32 b).

²⁸⁰ Zürich: Statuten AMG 1812, 1824 und 1834, § 14; Leipzig: Regulativ Verwaltung Gewandhauskonzerte 1837, fol. 25r. Hier war der Beistand des Musikdirektors in Beratung mit dem Musikdirektor verantwortlich und mussten weitere Comité-Mitglieder hinzuziehen, wenn grössere Anschaffungen bevorstanden.

²⁸¹ Zitat Erfurt: Statuten Erfurter MV 1834, § 51; vgl. auch Münster: Statuten für den Dirigenten des MV 1828, § 4; Eisenach: Statuten für die Mitglieder des MV 1840, § 13; Erfurt: Statuten Sollerscher MV 1841, § 13; Graz: Statuten MV 1821, § 30 f);

²⁸² Münster: Statuten für den Dirigenten des MV 1828.

²⁸³ Forsyth 1985, Buildings for Music, S. 57, 199-231, 329-333; Loos 2002, Opern- und Konzerthäuser vor 1914.

wagen konnten (lange sprachen finanzielle Gründe dagegen), einen eigenen Konzertsaal bauen zu lassen?

Sowohl in Zürich als auch in Köln traten die damals bestehenden Musikgesellschaften im 18. Jahrhundert auch in Zunfthäusern auf. Bis 1779, als der Saal bei Ehl auf dem Domhofe fertig gestellt wurde, besass Köln keinen öffentlichen Konzert- bzw. Ballsaal²⁸⁴. Ab da wurde er unter anderem von der *Musikalischen Gesellschaft* bespielt. In Zürich hingegen war schon 1684 der erste reine Musiksaal beim Fraumünster eröffnet worden. Er wurde von der *Musikgesellschaft auf dem Musiksaal* seither bis 1806, dem Erbauungsjahr des neuen Konzertsaals «Casino» am Hirschengraben am damaligen Stadtrand, für Abonnementskonzerte genutzt und danach für kammermusikalische Aufführungen bis Ende des 19. Jahrhunderts gebraucht²⁸⁵. Der Zürcher Musiksaal war von der Stadt finanziert worden, weshalb die *Musikgesellschaft auf dem Musiksaal*, die ihn exklusiv bespielen durfte, auch für Repräsentationszwecke konzertieren musste²⁸⁶. Die *Allgemeine Musikgesellschaft*, die Nachfolgegesellschaft, war dann im 19. Jahrhundert 17 Jahre lang in Streit um den Besitz des Musiksaals beim Fraumünster, denn die *Allgemeine Musikgesellschaft* wollte den Saal ihr Eigen nennen²⁸⁷. Schlussendlich wurde ein Kompromiss ausgehandelt. Der Musiksaal selbst wurde der Gesellschaft überlassen, während die übrigen Räume in Besitz der Stadt verblieben²⁸⁸. Die *Musikgesellschaft der mehreren Stadt*, die von 1772 bis 1812 bestand, besass zwar auf der Deutschen Schule am Neumarkt einen kleinen Konzertsaal, der aber für grössere Aufführungen offenbar zu eng war. Man wählte für spezielle Anlässe den Zunftsaal zur Schuhmachern, der sich gleich nebenan befand²⁸⁹, im frühen 19. Jahrhundert benutzte man dann den Saal der Zunft zur Saffran²⁹⁰. Repräsentative Bauten für die Konzertmusik gab es im ausgehenden 18. Jahrhundert nicht. Der Zürcher Musiksaal bildete eine Ausnahme und war für das Konzertpublikum des 19. Jahrhunderts offenbar zu klein.

So wenige reine Konzertsäle es für das 18. Jahrhundert im deutschsprachigen Raum gab, so wenige gab es auch frühen 19. Jahrhundert. Die Situation hatte sich

²⁸⁴ Oepen 1955, Kölner Musikleben, S. 11.

²⁸⁵ Baumann 2002, Vom Musikraum zum Konzertsaal, S. 10; Fehr 1918, Der alte Musiksaal beim Fraumünster, S. 6f.

²⁸⁶ Baumann 2002, Vom Musikraum zum Konzertsaal, S. 10.

²⁸⁷ Zürich: Akten zum Besitzstreit Musiksaal AMG.

²⁸⁸ Zürich: Akten zum Besitzstreit Musiksaal AMG, Urkunde vom 18. März 1843: «Hinsichtlich des Eigenthumes: Dieses stehe dem Kläger und Wiederbeklagten [gemeint ist die Stadt Zürich] zu an dem ganzen äussern Gebäude und an dessen innern Räumen, namentlich auch der Zollstube; mit Ausnahme folgender Räume, welche Eigenthum der Beklagten und Wiederklägerin [die *Allgemeine Musikgesellschaft Zürich*] seien, nämlich: des Musiksaales, der Gallerie über demselben, der zu dieser führenden Treppe und des Verschlages unter der Haupttreppe».

²⁸⁹ Baumann 2002, Vom Musikraum zum Konzertsaal, S. 14ff. u. 20.

²⁹⁰ Zimmermann 1885, Die zürcherischen Musikgesellschaften, S. 57ff.

nicht verändert. Wir wissen nur von einigen wenigen Musikgesellschaften, die im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts in einem eigens für Musikaufführungen konzipierten oder umgebauten Saal konzertieren konnten. Genannt seien an dieser Stelle die *Allgemeine Musikgesellschaft Zürich* (Casino, eröffnet 1806), das *Gewandhauskonzert* (Gewandhaus, eröffnet 1781) und die *Gesellschaft der Musikfreunde* in Wien (Haus Unter den Tuchlauben, eröffnet 1831), die *Münchener Musikalische Akademie* (Odeon, eröffnet 1828) und das *Dortmunder Konzert* (Casino, eröffnet 1814). Dass ein Musikverein in einem eigens für Musikaufführungen konzipierten Saal spielte oder gar sein Eigen nennen durfte, war bis weit ins 19. Jahrhundert hinein nicht üblich. Die Lokalität des Gewandhauses und die anderen gerade erwähnten Säle bildeten daher für die ersten Jahrzehnte nach 1800 eine gewisse Ausnahme und ein Privileg.

Das Gewandhaus war nicht Eigentum des *Gewandhauskonzerts*, die Direktion stand mit der Stadt in einem Mietverhältnis und hatte eine jährliche Summe von 150 (1781/82) bzw. 175 Talern (1822/23) für die Benutzung des Saals zuzüglich allfälliger Renovationskosten zu bezahlen²⁹¹. Das gleiche gilt für den Odeon-Saal in München²⁹² und das Casino in Zürich²⁹³ und Dortmund²⁹⁴. Auch die weiteren Musikvereine waren nicht im Besitz eines Vereinshauses oder eines Saals. Man mietete sich vielmehr in etablierte und vornehme Restaurants oder Hotels ein²⁹⁵, bespielte einen Saal, welcher einer anderen Institution gehörte²⁹⁶, konzertierte in einem geräumigen Raum einer Privatwohnung²⁹⁷ oder nutzte einen sonstigen öffentlichen (Mehrzweck-)Saal²⁹⁸. Dabei war es durchaus nicht selten, dass das

²⁹¹ Dörffel 1884, *Gewandhauskonzert 1781-1881*, S. 23 u. 63f.

²⁹² Bihle 1911, *Die Musikalische Akademie München*, etwa S. 23.

²⁹³ Kassabuch AMG, z. B. fol. 4, Eintrag vom 21. April 1857. Das Kassabuch der *Allgemeinen Musikgesellschaft Zürich* ist erst seit 1856 überliefert. Es ist jedoch anzunehmen, dass der Saal auch davor nicht Eigentum der Gesellschaft war.

²⁹⁴ Feldmann 1830, *Kurze Geschichte des Dortmunder Konzerts*, S. 60.

²⁹⁵ Die Frankfurter *Museumsgesellschaft* zum Beispiel mietete sich in die vornehmen Gasthäuser «Englischer Hof» am Rossmarkt und «Rotes Haus» an der Zeil und «Gasthof zum Weidenbusch» ein, vgl. Lübbecke 1958, *Der Saalbau*, S. 48; der *Musikverein* Münster war ab 1841 im Hotel des Besitzers Gerbaulet zu Gast, vgl. Hase 1920, *Festschrift MV Münster*, S. 11; Leipzig: Vorwort zu den Statuten MV Euterpe 1837, S. 5-7 zeigt ein ähnliches Bild, der Verein war unter anderem Mieter im «Gasthaus zur grünen Linde» und «Hotel de Pologne».

²⁹⁶ so z. B. die *Philharmonische Gesellschaft* in Berlin, welche das Probelokal der Singakademie für 160 rthl jährlich mietete. Vgl. Berlin: Jahresrechnung MV 1826/27, D-Bz, VfdGB *Philharmonische Gesellschaft*, Berlin: Korrespondenz, Signaturen: D-Bz, VfdGB *Philharmonische Gesellschaft* 47 und 74.

²⁹⁷ Der *Musikverein* Münster, der seine Konzertlokalität mehrere Male wechselte, residierte u. a. in der Wohnung des Sekretärs Lotten, vgl. Hase 1920, *Festschrift MV Münster*, S. 7.

²⁹⁸ Der *Musikverein* Münster konzertierte ab 1822 im halboffiziellen Kramer-Amtshaus und erst ab 1862 im Rathaussaal, vgl. Hase 1920, *Festschrift Münster*, S. 7 u. 12; Lütteken 1994, *Bürgerliche Musikkultur Münster*, S. 193; die *Philharmonische Gesellschaft* in Laibach mietete sich u. a. in das deutsche Ordenshaus der ritterlichen Kommenda ein, vgl. Keesbacher 1862, *Philharmonische Gesellschaft Laibach*, S. 22; der *Eisenacher Musikverein* konzertierte, ähnlich dem Musikverein

Vereinslokal mehrere Male aus verschiedensten Gründen gewechselt werden musste²⁹⁹. Dass die Lokalität der Abonnementskonzerte eigens für Konzerte gebaut gewesen wäre, war also in den meisten Fällen nicht der Fall. Man begnügte sich mit dem, was man hatte, zumal man sich in der Regel keine Mehrkosten leisten konnte.

Die meisten Musikvereine hatten natürlich das Ziel, einen eigenen Saal bauen zu lassen, um der Gesellschaft und seinen Konzerten ein festes Zuhause bieten zu können. Die *Gesellschaft der Musikfreunde* erwarb sich schon 1829 das Haus Unter den Tuchlauben und liess es kostspielig umbauen und war somit die Vorreiterin in der Erfüllung des Wunsches eines eigenen Musiksaals oder Konzerthauses³⁰⁰. Nur die *Bernische Musikgesellschaft* war mit dem Bau des Casinos (Eröffnung im November 1821) noch früher erfolgreiche Besitzerin eines Saals gewesen³⁰¹. Jedoch musste das Gebäude wegen zu hoher Kosten Anfang der 1830er Jahre an die Stadt zurück gegeben werden³⁰². Kauf und Umbau des Hauses Unter den Tuchlauben in Wien waren nur möglich aufgrund eines grossen Fonds an Obligationen, einer Subskription und eines grossen Darlehens. Insgesamt sammelte der Musikverein fast 100'000 Gulden Wiener Währung³⁰³, eine Summe, die für die meisten anderen Musikgesellschaften geradezu utopisch hoch war. Dass sie dem Vorbild Wiens für lange Jahre nicht nacheifern konnten, lag an der oft schwierigen finanziellen Situation der Musikvereine, die es in den meisten Fällen nicht zuliess, grössere Summen anzusparen³⁰⁴. Die Frankfurter *Museumsgesellschaft* liess ihren Saalbau Anfang der 1860er Jahre errichten und gab ihr erstes Konzert im eigenen Saal schliesslich im November 1861³⁰⁵, und die *Philharmonische Gesellschaft* in Laibach eröffnete ihren eigenen Konzertsaal erst dreissig Jahre später³⁰⁶. Schon diese wenigen Beispiele zeigen auf, dass die Finanzierung einer eigenen Lokalität oft sehr schwierig oder nicht möglich war. So konnte sich der Bau viele Jahre hinziehen. Der Musikverein in Münster bemühte sich über Jahrzehnte, einen eigenen Saal errichten zu lassen.

Münster, in den ersten Jahren seines Bestehens im Rathaussaal, vgl. Musikverein Eisenach 1936, Festschrift MV Eisenach, S. 43; das Dortmunder Konzert konzertierte von 1787 bis 1807 im Dortmunder Stadthaus, vgl. Feldmann 1830, Kurze Geschichte des Dortmunder Konzerts, S. 40; die *Concert-Gesellschaft* in Köln konzertierte ab 1857 im Fest- und Veranstaltungssaal Gürzenich; vgl. Unger 1927, Festbuch Concert-Gesellschaft, S. 47 u. 89-92.

²⁹⁹ Ein schönes Beispiel bietet hierfür die *Musikalische Gesellschaft* in Köln, die von 1812 bis 1873 in mindestens elf verschiedenen Lokalitäten zuhause war, vgl. Wolff 1912, *Musikalische Gesellschaft Köln*, S. 39f.

³⁰⁰ Perger/Hirschfeld 1912, *Gesellschaft der Musikfreunde Wien*, S. 35-41.

³⁰¹ Bloesch 1915, *Die Bernische Musikgesellschaft*, S. 121-124 u. 134-141.

³⁰² Bloesch 1915, *Die Bernische Musikgesellschaft*, S. 147f. u. 246-248.

³⁰³ Perger/Hirschfeld 1912, *Gesellschaft der Musikfreunde Wien*, S. 37.

³⁰⁴ Vgl. Kapitel 3.3.

³⁰⁵ Lübbecke 1958, *Der Saalbau*.

³⁰⁶ Bock 1902, *Philharmonische Gesellschaft in Laibach*, S. 26.

Zeitweise stand sogar ein Bauplatz zur Verfügung, jedoch konnte der Plan im 19. Jahrhundert nicht ausgeführt werden³⁰⁷. Noch 1920 stellte Felix Hase, Verfasser der Festschrift zum hundertjährigen Bestehen des Münsterischen *Musikvereins*, fest:

Deshalb hat der Musikverein seit Jahrzehnten eine Besserung durch Schaffung eines großen Konzertsaaes angestrebt, aber bis in die jüngste Zeit ohne Erfolg.³⁰⁸

3.2 «Ausbildung und Aufrechterhaltung der Musik in unserer Stadt»³⁰⁹. Zielsetzungen und Wirkungsbereiche

Die Zielsetzung einer Musikgesellschaft scheint auf den ersten Blick ziemlich klar zu sein: das Einstudieren von Musik und die Aufführung derselben vor einem Publikum. Grundsätzlich ist diese Annahme nicht falsch, jedoch zeigen die Quellen auf, dass die selbst auferlegte Aufgabe des Musikvereins im Grunde genommen über die Mitglieder hinausgeht und die Konzerte selbst nicht ein primäres Ziel, sondern ein (angenehmer) Nebenzweck oder gar Mittel zum Zweck darstellten. Zur Illustration und weiteren Argumentation seien an dieser Stelle ein paar wenige Beispiele der Zweckumschreibung aus den Statuten verschiedener Musikvereine zitiert.

Von den Zwecken der Gesellschaft. [...] §. 2. Die Emporbringung der Musik in allen ihren Zweigen ist der Hauptzweck der Gesellschaft; der Selbstbetrieb und Selbstgenuß derselben sind nur untergeordnete Zwecke.³¹⁰

Übung schon erworbener Fertigkeiten in Vokal- und Instrumentalmusik, Ausbildung musikalischer Anlagen und des Geschmacks, sind alleinige Zwecke des Vereins.³¹¹

Das Andenken an die, in früheren Zeiten mit so vielem Beyfalle gegebenen Liebhaber-Concerte, der Drang des Weiterschreitens in der Kunst, wie auch der Wunsch, mit den größern Meisterwerken der Tonkunst bekannt zu werden, und die schöne Hoffnung, unter Einem auch eine Wohlthätigkeits-Anstalt zu gründen, haben die Musikfreunde der Hauptstadt Grätz bewogen, nach dem Beyspiele der Dilettanten in Wien und Prag, einen Musikverein für Steyermark zu bilden.³¹²

³⁰⁷ Hase 1920, Festschrift MV Münster, insbes. S. 9, 15 u. 38-48.

³⁰⁸ Hase 1920, Festschrift MV Münster, S. 38.

³⁰⁹ Münster: Statuten MV 1828, § 1. Der zusammenhängende Text von Paragraph 1 lautet: «Die musikalische Gesellschaft ist ein freier Verein für die Ausbildung und Aufrechterhaltung der Musik in unserer Stadt, der sich aus den Stiftern, Beförderern und nachgewählten Mitgliedern bildet, und dessen gemeinnütziger Zweck über alle Zweige der Musik sich erstreckt.»

³¹⁰ Wien: Statuten MV 1814, § 2.

³¹¹ Eisenach: Statuten MV 1837, § 1.

³¹² Graz: Statuten MV 1817, § 1.

Seine eigene, und der musikalischen Jugend in Steyermark musikalische Bildung ist der Hauptzweck des Vereins; sein Nebenzweck das Vergnügen des Publikums, und die dadurch zu erzielende Beförderung der Wohlthätigkeits Anstalten.³¹³

Wir haben uns vereinigt, um uns den schönen, edeln Genuß zu verschaffen, den die gesellschaftliche Ausübung der Musik gewährt. Wir wollen unsere Talente üben und vervollkommen, um anerkannte und bewunderte Musikwerke der Tonkunst, von uns selbst ausgeführt, zu hören und nach ihrem Werte schätzen zu lernen. Dies ist unser Zweck und unser Ziel. [...] Das Vergnügen und der Genuß, den wir uns selbst schaffen, sei unser einziger Lohn.³¹⁴

Alle diese zitierten Zweckbestimmungen, inklusive jener im Titel des Unterkapitels, führen in die Richtung der Aus- und Weiterbildung von Musikliebhabern mittels des Vereins. Hauptanliegen war auch in Wien die Ausbildung, die viel, aber oft nicht im Zusammenhang zitierte «Emporbringung der Musik in allen ihren Zweigen» ist im Prinzip die Formulierung einer langfristig angelegten Bildungsaufgabe, die der Verein sich selbst stellte, wie man aus dem darauf folgenden Paragraphen ablesen kann, der besagt, dass «der Zweck, den die Gesellschaft vor allen übrigen zu erreichen streben wird, [...] die Errichtung des Conservatoriums»³¹⁵ sei. Festzuhalten ist also zunächst, dass die Konzerttätigkeit nicht die primäre Aufgabe des grossen Teils der Musikvereine war. Wichtig war für die Gründer und die späteren Vorstandsmitglieder vor allem die Weiter- und Geschmacksbildung der Mitglieder sowie auch die Nachwuchsförderung und damit die langfristige Entwicklung und Beeinflussung des musikalischen Geschmacks. Denn nur mit der Ausbildung stets junger neuer Kräfte und der gleichzeitig ebenso auf langfristige Beständigkeit ausgerichteten Institutionalisierung auf bürgerlicher Ebene war gewährleistet, dass die bürgerliche Musikausübung und somit die Bildung in Musik auch noch in der nächsten und übernächsten Generation aktuell bleiben konnte und sich zudem das Niveau der Übungen und Konzerte auf einem gewissen Qualitätslevel halten konnten.

Die Wichtigkeit dieser Idee einer langfristig geplanten Musikausübung ist nur in ihrem ganzen Umfang zu verstehen, wenn man die bürgerliche Bildungsidee und das dahinter stehende Konzept der «Kultur als Instrument der Legitimierung bürgerlicher Hegemonie»³¹⁶ mit in die Überlegungen einbezieht. Wie in Kapitel 2.3.2 aufgezeigt wurde, war das Vereinswesen eine Folge bzw. ein korrespondierendes Phänomen des sogenannten ‚innengeleiteten‘ Bildungskonzeptes, das einem Bürger nahelegte, sich in einem «kontinuierlichen und nie abzuschließenden dynamischen

³¹³ Graz: Statuten MV 1817, § 3.

³¹⁴ Aus der Rede Karl Friedrich August Meisners an den Vorstand der *Bernischen Musikgesellschaft* an der Gründungsversammlung derselben (1815), zit. nach: Bloesch 1915, Die Bernische Musikgesellschaft, S. 48.

³¹⁵ Wien: Statuten MV 1814, § 3.

³¹⁶ Mommsen 2000c, Kultur als Instrument der Legitimierung.

Prozeß»³¹⁷ zu bilden. Ein Bürger konnte demnach, etwas zugespitzt formuliert, nur ein Gebildeter sein, wenn er sich ständig – und zwar im wörtlichen Sinn eigenhändig – weiterbildete. Diese Idee der ständigen Selbstaneignung von Kultur (und im Speziellen von Musik), die ein selbstverständlicher Bestandteil des bürgerlichen Bildungsgutes war, findet sich also, auf die Musik umgemünzt, relativ direkt in den Statuten der Musikvereine wieder. Es lässt sich nun unschwer daraus schliessen, dass die Musikvereine gerade durch die Planung einer langfristig angelegten Musikausübung (wie im übrigen auch weitere Kulturvereine wie Lesegesellschaften, Geschichtsvereine oder Museumsgesellschaften³¹⁸) für die Konstituierung der Kultur des sich an die Spitze der Gesellschaft drängenden Bürgertums eine enorm wichtige Rolle spielten. Ebenso wurde darauf hingewiesen, dass die Entwicklung eines differenzierten Kulturbetriebs auch ein Mittel zur Förderung bürgerlicher politischer Ideale war³¹⁹. Es ist deswegen auch eigentlich nicht weiter erstaunlich, dass unter den Mitgliedern der Musikgesellschaften städtische Politiker und Beamte regelmässig anzutreffen sind.

Musikgesellschaften waren also viel mehr als nur eine Institution, in der man sich in Gemeinschaft bei Musik vergnügen konnte. Sie waren Organisationen, die die Philosophie der bürgerlichen Musikkultur und somit eines wichtigen Teils der gesamten bürgerlichen Kultur tragen und weiter geben sollten. Somit stellten die Gründer der Musikvereine den Gesellschaften und sich selbst eine äusserst wichtige Aufgabe und verfolgten mit der Konstituierung einer Musikgesellschaft auch einen für das sich entfaltende Bürgertum immens wichtigen ideellen Zweck.

Neben der ständigen Weiterbildung spielte für die Gründung der Musikvereine gleichermassen auch die Gemeinschaft, das gemeinsame Musizieren in einer vergleichsweise geschlossenen Gruppe eine wichtige Rolle. Denn, auch dies haben wir im zweiten Kapitel gelernt, die Vervollkommnung des Einzelnen in seiner Bildung kann sich nur im sozialen Wechselverhältnis, nur in der Auseinandersetzung mit Gleichgesinnten, ergeben³²⁰. Alle diese Ausführungen lassen die vielleicht zunächst erstaunliche Erkenntnis, dass die öffentliche Konzerttätigkeit in der Gründungsphase der Musikvereine nicht das wichtigste Ziel sondern nur ein angenehmer Nebeneffekt war, ganz natürlich erscheinen. Die eigenhändige Übung stand eindeutig im Vordergrund, wie sich auch in den Statuten an anderer Stelle zeigt. Die Musikvereine unterschieden ganz klar zwischen «öffentlichen Concerten» und sogenannten

³¹⁷ Nipperdey 1972, Verein als soziale Struktur, S. 177.

³¹⁸ Mommsen 2000b, Kunst- und Museumsvereine.

³¹⁹ Mommsen 2000c, Kultur als Instrument der Legitimierung, S. 59.

³²⁰ Hettling/Hoffmann 1997, Bürgerlicher Wertehimmel, S. 351.

«Gesellschaftskonzerten»³²¹, wobei die Zahl des letzten Typus diejenige des erstgenannten jeweils deutlich überstieg. Die «Gesellschaftskonzerte» waren für den «Selbstbetrieb und Selbstgenuß» gedacht und nur für die Mitglieder des Vereins und deren Angehörige reserviert. Sie wurden «als die eigentlichen und einzigen Übungen der Kunstfreunde betrachtet»³²² und waren für die Mitglieder die wichtigsten Veranstaltungen. Die Berliner *Philharmonische Gesellschaft* stellte den eigentlichen Prototypen einer gemeinsam musizierenden, geschlossenen, bürgerlichen Vereinigung dar; sie schloss öffentliche Konzerte in ihren Statuten implizit aus, denn sie waren in ihnen gar nicht vorgesehen³²³:

Der Zweck der Gesellschaft ist die Vereinigung von Musikliebenden zur Ausführung vollständiger Musikstücke. [...] Der Verein soll nur aus activen Mitgliedern, vorläufig ohne Zuhörer, bestehen.³²⁴

Ebenso war, um hier ein letztes Beispiel zu nennen, im *Musikverein Euterpe* in Leipzig der ursprüngliche Zweck als «gemeinschaftliche Uebung»³²⁵ charakterisiert, erst ab 1829 realisierte man dann schliesslich «gemeinschaftliche Uebung[en] vor Zuhörern»³²⁶.

Die Entwicklung der Musikvereine nach ein paar Jahrzehnten zeigt zumindest in den Statuten ein noch immer unverändertes Bild. Der Fokus lag noch immer auf den geschlossenen Gesellschaftskonzerten³²⁷. Die Zahl der Mitglieder war jedoch in den meisten Fällen höher, der geschlossene Zirkel der Musikliebhaber hatte sich in der Zwischenzeit erweitert. Erst deutlich nach 1850 ist aber eine Öffnung der Gesellschaftskonzerte für Abonnenten erkennbar³²⁸. Einige der Mitglieder waren aber auch noch zu dieser Zeit ausübende Dilettanten.

³²¹ Beispiele dafür sind etwa: *Gesellschaft der Musikfreunde* in Wien, *Erfurter Musikverein*, *Steiermärkischer Musikverein* in Graz, *Musikverein* in Münster, *Musikverein* in Braunschweig.

³²² Wien: Statuten MV 1814, § 64.

³²³ Freilich soll dieselbe Gesellschaft zuweilen bei Aufführungen der Berliner *Singakademie* als Orchester nach Angaben älterer Literatur mitgewirkt haben, vgl. etwa Schünemann 1941, Die Singakademie, S. 53. In den Quellen der *Philharmonischen Gesellschaft* finden sich keine Hinweise darauf, jedoch macht die uns überlieferte Aussage gewissen Sinn, da in beiden Institutionen Felix Mendelssohn-Bartholdy Mitwirkender war und ein Herr Jordan-Friedel, Rentier, sowohl im Vorstand der Singakademie als auch der *Philharmonischen Gesellschaft* war. Vgl. Schünemann 1941, Die Singakademie, S. 53-56 u. 218; Bollert 1966, Sing-Akademie zu Berlin, S. 135; Berlin: Mitgliederverzeichnis MV 1825-26.

³²⁴ Berlin: Statuten Druck MV 1825, § 1-2.

³²⁵ Leipzig: Vorwort zu den Statuten MV Euterpe 1837, S. 6.

³²⁶ Leipzig: Vorwort zu den Statuten MV Euterpe 1837, S. 7.

³²⁷ Erfurt: Statuten Erfurter MV 1859, § 6f.; Münster: Statuten MV 1844, § 13; Wien: Statuten MV 1877, § 26f.

³²⁸ Münster: Statuten MV 1862, § 1. Hier tritt der Abonnent heutigen Typs das erste Mal in Vereinsstatuten auf und wird als «Temporaires Ehrenmitglied» bezeichnet.

Dass die Öffnung der Konzerte nach aussen dennoch eine zunehmend wichtige Rolle einnahm, lag wohl zunächst an der ganz pragmatischen Entdeckung, dass man mittels Konzerteinnahmen den Verein besser finanziell stützen konnte. Ausserdem gab es von Anfang an einige Musikinteressierte, welche aber selbst kein Talent zur Musikausübung zeigten, sich aber für diesen wichtigen Teil der bürgerlichen Kultur interessierten und sich in irgend einer Form einbringen wollten. Von Beginn des Bestehens der bürgerlichen Musikvereine im 19. Jahrhundert an finden wir deshalb in den hier untersuchten Musikgesellschaften passive Mitglieder, welche die Musikgesellschaft durch höhere Mitgliederbeiträge, als die aktiven Mitglieder zu bezahlen hatten, unterstützten und die Urform des heutigen Abonnenten darstellt. An den Konzerten selbst fanden sich, wie in Kapitel 5.1 zu sehen sein wird, zunächst nur wenige zahlende Nichtmitglieder ein. Dies scheint sich, soweit dies bisher erkennbar ist, aber um die Mitte des 19. Jahrhunderts langsam zu ändern³²⁹. Die Musikvereine öffneten sich langsam einem grösser werdenden, zahlenden Publikum.

Doch nicht nur das Geld war der Auslöser für die sich verändernde Struktur des Publikums und den veränderten Anspruch an die öffentlichen Konzerte. Die zunehmend wichtige Repräsentierung der bürgerlichen Kultur in der Öffentlichkeit spielte dabei sicherlich eine nicht zu unterschätzende Rolle. In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts verschob sich die Aufgabe der bürgerlichen Kultur von ihrem Beitrag zur Konstituierung des Bürgertums hin zur Zurschaustellung seiner kulturellen Identität³³⁰, und dies ging auch an den Musikgesellschaften nicht spurlos vorbei. Die Wichtigkeit dieser Gesellschaften für die musikalische Repräsentation einer Stadt lässt sich unter anderem auch dadurch erkennen, dass die Regierungen sich genau in dieser Zeit, also nach 1850, entschlossen, sich an dem jeweils städtischen Musikverein erstmals regelmässig und zum Teil massgeblich mittels jährlicher Beiträge finanziell zu beteiligen³³¹.

Wir haben also gesehen, dass die Tätigkeit der Musikvereine im Grundsatz die Weiterbildung der Mitglieder in Musikausübung und die Veranstaltung von verschiedenen Arten von Konzerten war, in denen die Mitglieder auftraten. Ausnahmen bilden freilich diejenigen Musikvereine, welche ein Berufsorchester für die Konzerte besaßen: das *Gewandhauskonzert*, die Hamburgischen *Philharmonische Gesellschaft* und das Bremer *Privatconcert*. Auch bei diesen aber lag die Bildung der Mitglieder (hier nur passive Mitglieder, also Zuhörer) am Herzen³³², und es war die

³²⁹ So steigt die Zahl der verkauften «Fremdenbillets» in der *Allgemeinen Musikgesellschaft Zürich* nach 1840 kontinuierlich an. Vgl. Zürich: Konzertabrechnungen AMG, Bd. 2, passim.

³³⁰ Mommsen 2000b, Kunst- und Museumsvereine, S. 47f.

³³¹ Mehr dazu auch in Kapitel 3.3.

³³² Bremen: Protokollbuch MV, S. 2. Das Zitat und weitere Ausführungen dazu finden sich in Kapitel 5.3.

Aufgabe der Direktionen auch dieser drei letztgenannten Vereine, Konzerte zu organisieren.

Es lassen sich grundsätzlich zwei verschiedene Ausprägungen oder Typen in der Ausführung der Idee der Weiterbildung der Mitglieder erkennen: die Musikgesellschaften mit und ohne angegliederter Musikschule. Der Typus von Musikverein mit institutionalisierter Musikschule findet sich im frühen 19. Jahrhundert selten³³³, viel öfters war es der Fall, dass die «Gesellschaftskonzerte» selbst als Bildungsstätte für die Mitglieder fungierten und erst in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts die institutionalisierten Musikschulen vermehrt gegründet wurden – eine Tatsache, die im Übrigen gegen die breitenwirksame Professionalisierung der Musikvereinsorchester im deutschsprachigen Raum um 1848 spricht. Es lässt sich aus den vorhandenen Quellen deutlich herauslesen, dass diejenigen Musikvereine mit angegliederter Musikschule vor allem im österreichisch-ungarischen Reich angesiedelt waren und offenbar allesamt dem Wiener Vorbild, der *Gesellschaft der Musikfreunde des österreichischen Kaiserstaats*, nacheiferten³³⁴. Einzige und wichtige Ausnahme, die in der heutigen Bundesrepublik Deutschland und der heutigen Schweiz eine Musikschule vor 1848 angliederte, war das Leipziger *Gewandhauskonzert*, das 1843 vor allem durch das Engagement von Felix Mendelssohn-Bartholdy eine Musikschule gründen konnte³³⁵.

Die Musikvereine verstanden sich nicht nur als Bildungsort für die Mitglieder selbst, sondern wollten auch das Publikum bilden, das Musikleben der jeweiligen Stadt fördern, wie folgende zwei Beispiele aus Zürich und Münster plastisch aufzeigen:

Ihr Zweck ist die möglichste Beförderung des Musikwesens und zwar sowohl in Hinsicht der thätigen Musikfreunde als der bloß passiven, wozu sie sich vornämlich des Mittels der Aufführung öffentlicher Concerte bedient, welche zwar aus Musikstücken jeder Art, aber vorzüglich aus ganzen Vokal-Musikstücken mit vollstimmiger Orchester Begleitung bestehen sollen.³³⁶

Der Musik-Verein ist ein freier Verein, sowohl zur musikalischen Unterhaltung, als auch zur Ausbildung des musikalischen Sinnes, und Aufrechterhaltung der Musik in unserer Stadt. Sein Zweck erstreckt sich über alle Gattungen der Musik.

³³³ Vgl. allgemein zur Entstehung der Musikschulen im deutschsprachigen Raum auch Wasserloos 2004, Leipziger Konservatorium, S. 15-22.

³³⁴ *Musikverein für Steiermark* in Graz, *Verein zur Beförderung der Tonkunst* in Innsbruck, *Musikverein* in Linz; *Philharmonische Gesellschaft* in Laibach. Letztere hatte eine eigene Musikschule von 1826 bis 1828, sie musste aber wegen finanzieller Schwierigkeiten wieder aufgegeben werden. Vgl. Keesbacher 1862, *Philharmonische Gesellschaft Laibach*, S. 72-75.

³³⁵ Böhm/Staps 1993, *Das Leipziger Stadt- und Gewandhausorchester*, S. 104-106; Wasserloos 2004, *Leipziger Konservatorium*.

³³⁶ Zürich: Statuten AMG 1824, § 2.

Er besteht aus den bisherigen und statutenmäßig neu aufzunehmenden Mitgliedern.³³⁷

Freilich waren nur wenige Nicht-Mitglieder an den Konzerten zugelassen, der Zirkel der Musikliebhaber zahlenmässig stark limitiert und, wie in Kapitel 5.1 noch ausführlich dargestellt wird, meist auf Verwandte der Mitglieder eingeschränkt. Das zog nach sich, dass nur ein bestimmter Teil der Gesellschaft überhaupt zu den Konzerten zugelassen war. Im Grunde genommen ging es also um die Bildung dieser zu den Konzerten zugelassenen Bevölkerungsschicht, des Bürgertums, vielleicht auch um eine Lenkung in Richtung eines ‚guten‘ Musikgeschmacks.

Auch waren die Musikgesellschaften ein Treffpunkt, der «Geborgenheit in einer Zeit zunehmenden Zerbrechens von traditionellen Sozialstrukturen und drohender Vereinsamung in der Masse»³³⁸ versprach. Dies ist jedoch nicht ein spezieller Aspekt der Musikgesellschaften, sondern war der Grund für die Prosperität des Vereinswesens im frühen 19. Jahrhundert überhaupt³³⁹. Der Prozess der Individualisierung führte dazu, dass der Mensch sich an Gruppen orientierte, «denen er sich zugehörig fühlte und die seine Loyalität beanspruchten, die ihm Selbstgewißheit und Identifikationsmöglichkeit boten»³⁴⁰. In diesem Sinne waren die gemeinschaftlichen Übungen für die teilnehmenden Individuen identitätsstiftend, doch war das Ausüben von Musik in einem Orchester darüber hinaus vielleicht auch ein Symbol dafür, dass man in einer Gemeinschaft ausserhalb einer Korporation etwas schaffen konnte, wenn man zusammen arbeitete, dass man durch ein gemeinschaftliches Hinarbeiten auf ein Ziel viel erreichen kann.

Wie viele Gesellschafts- oder Abonnementskonzerte waren in Musikgesellschaften üblich? Die Zahl der jährlich ausgeübten Konzerte unterschied sich von Verein zu Verein. Sie reicht von vier Abonnementskonzerten der Hamburgischen *Philharmonischen Gesellschaft*³⁴¹ über zehn bis vierzehn Konzerte der *Allgemeinen Musikgesellschaft* in Zürich³⁴² bis hin zu etwa 24 Aufführungen (ab 1827/28 20 Aufführungen) in einer Saison wie im Falle des *Gewandhauskonzerts*³⁴³. Die meisten

³³⁷ Münster: Statuten MV 1835, § 1.

³³⁸ Salmen 1988, Das Konzert, S. 69.

³³⁹ Nipperdey 1972, Verein als soziale Struktur, S. 180f.

³⁴⁰ Nipperdey 1972, Verein als soziale Struktur, S. 181.

³⁴¹ Hamburg: Jahresrechnung MV, passim; Stephenson 1928, Philharmonische Gesellschaft Hamburg, S. 74 u. 80.

³⁴² Zürich: Konzertprogramme AMG.

³⁴³ Dörffel 1884, Gewandhauskonzert 1781-1881, S. 16 u. 74; Leipzig: Regulativ Verwaltung Gewandhauskonzerte 1837, fol. 21r.

Musikvereine liegen mit der Zahl der Konzerte bei rund 10 bis 14 Konzerten, wobei die Zahl der Konzerte im Verlaufe der Jahre in der Regel kontinuierlich abnimmt³⁴⁴.

Die Zahl hing offensichtlich auch von der finanziellen und organisatorischen Machbarkeit ab. Die *Philharmonische Gesellschaft* in Hamburg betrieb ein Orchester mit bezahlten Musikern und vor allem gut entlöhnten Solisten, die die Kosten in die Höhe treiben. Die zahlreichen von den Mitgliedern gelösten Abonnemente reichten gerade aus, um vier Konzerte finanzieren zu können³⁴⁵. Für die Musikgesellschaften allerdings, deren Orchester zum grossen Teil aus Dilettanten bestand, die also keine oder nur geringe Kosten verursachten, war es möglich, mehr Konzerte zu organisieren. Besonders aktiven oder beliebten Solisten wurden als Entlohnung Benefizkonzerte zugesprochen. Den Überschuss aus den Einnahmen durften sie behalten³⁴⁶. Dass das *Gewandhauskonzert* trotz eines Berufsorchesters im Gegensatz zu den Hamburgischen Philharmonischen Konzerten 20 bis 24 Konzerte erfolgreich durchführen konnte, ist vielleicht aus der Tatsache zu erklären, dass die Musiker des Orchesters zum grossen Teil gleichzeitig bei der Stadt angestellt waren und bei Theater- und Kirchaufführungen zusätzlich Geld verdienen konnten³⁴⁷. Abrechnungen aus dem 19. Jahrhundert konnten sich leider keine finden lassen. Die Zahl der Konzertbesucher ist in Leipzig in den 1830er Jahren nicht genau zu eruieren³⁴⁸, ein Vergleich der Finanzierung der Konzerte der beiden Konzertreihen liesse sich aufgrund der sich völlig unterscheidenden Währungssysteme (Gold- und Silberwährung) ebenfalls nicht ziehen. Die Frage nach der Aufschlüsselung der Kosten der 20 bzw. 24 Konzerte des *Gewandhauskonzerts* muss also vorerst offen bleiben.

Spezialkonzerte wie Wohltätigkeitskonzerte oder Festtagskonzerte ergänzten die Aufführungen der Musikvereine in jeder Saison. Die Konzerte zum Besten der Armen spielten bei einigen Musikgesellschaften vor allem zu Beginn des 19. Jahrhunderts

³⁴⁴ Etwa wurden die Konzerte der *Concert-Gesellschaft* in Köln von ursprünglich 24 auf 12 und dann auf 6 Konzerte pro Saison herabgesetzt. Vgl. Unger 1927, Festbuch Concert Gesellschaft, S. 56. Auch die Konzerte des Musikvereins Münster war mit der Zeit die Zahl von 52 Konzerten 1829 auf 24 im Jahr 1829, dann auf 20 Konzerte im Jahr 1842 herabgesetzt worden. Vgl. Hase 1920, Festschrift MV Münster, S. 31.

³⁴⁵ Hamburg: Jahresrechnung MV, passim.

³⁴⁶ Vgl. etwa die Benefizkonzerte der Demoiselle Hardmeyer in der *Allgemeinen Musikgesellschaft Zürich*, einer Sopranistin, die als Solistin in den Abonnementskonzerten dieses Zürcher Musikvereins sehr oft mitgewirkt hat. Die Benefizkonzerte fanden am 12. Januar 1819, am 16. Dezember 1819 und am 9. Januar 1821 statt; vgl. Zürich: Konzertprogramme AMG.

³⁴⁷ Böhm 2006c, Das Stadt- und Kirchenorchester.

³⁴⁸ Wir besitzen zwar Subskriptionszahlen, aber leider nicht nach Anzahl der jeweiligen Subskribenten aufgeschlüsselt. Wir wissen z. B., dass in der Konzertsaison 1832/33 269 Subskriptionen gebucht wurden, aber nicht, wie viele davon für eine, zwei, drei oder vier Personen galten. Vgl. Leipzig: Chronik Gewandhauskonzerte 1781-1834, Eintrag vom 52. Jahr (1832/33).

eine wichtige Rolle und waren teilweise in den Statuten als Szenario vorgesehen³⁴⁹. Überschwemmungen, Naturkatastrophen und Kriegsereignisse veranlassten die Gesellschaften, für die Linderung der Notleidenden mittels Konzerteinnahmen Geld zu sammeln³⁵⁰. Diese Konzerte fanden aber immer ausserhalb der angesetzten Gesellschafts- oder Abonnementskonzerte statt und wurden extra angesetzt. Sie wurden in den Statuten als einzig mögliche «oeffentliche, mit Eintrittsgeld verbundene Concerte»³⁵¹ bezeichnet und wurden nur bei Vorfall eines grösseren Unglücks veranstaltet. Der Erlös aus dem Verkauf der Karten fiel dabei den Opfern zu.

Festtagskonzerte wie Weihnachtskonzerte, Karfreitagskonzerte oder Cäcilienkonzerte³⁵² waren immer Veranstaltungen, an denen ein spezielles Programm vorgestellt wurde, dessen Inhalt in den meisten Fällen ein Oratorium oder ein sonstiges Chorkonzert darstellte. Da einige Musikgesellschaften keinen eigenen Chor bereitstellten, wurde bei diesen Gelegenheiten zuweilen mit Chorvereinen zusammen gearbeitet³⁵³, um Chorwerke wie Oratorien oder Kantaten besser darbieten zu können. Musikvereine, welche einen eigenen Chor durch die Mitglieder besaßen, führten diese Konzerte mit den eigenen Mitgliedern auf³⁵⁴.

Sowohl die Festtagskonzerte als auch die Wohltätigkeitskonzerte kennzeichneten also eine Art Ausnahmecharakter, waren nicht das ‚tägliche Brot‘ der Musikvereine. Trotzdem oder gerade deswegen waren aber diese Veranstaltungen eine wichtige Komponente im Vereinsleben, denn sie zeigten nach aussen die soziale Seite der Musikgesellschaften, gaben ihnen die Möglichkeit, etwas für die Gesellschaft zu tun und positiv nach aussen zu wirken. Vereine waren im frühen 19. Jahrhundert durchaus ein wichtiger Sozialfaktor in der Gesellschaft; die Kirche hatte durch die Säkularisierung ihren Status und ihre Aufgabe als soziale Hilfsinstitution und Bildungsstätte verloren. Diese Aufgaben übernahmen nun die Vereine, und die

³⁴⁹ Graz: Statuten MV 1817, § 1; Erfurt: Statuten Erfurter MV 1834, § 10; Bern: Statuten MV 1815, § 33; Münster: Statuten MV 1835, § 13.

³⁵⁰ Nur ein Beispiel: der *Erfurter Musikverein* sammelte auf Anfrage des Magistrats am 4. Mai 1829 Geld für die Opfer einer grossen Überschwemmung in Ost- und West-Preussen; vgl. Erfurt: Protokolle öffentliche Konzerte Erfurter MV, fol. 25.

³⁵¹ Erfurt: Statuten Erfurter MV 1834, § 10.

³⁵² Der *Musikverein* in Münster veranstaltete jährlich ein Cäcilienkonzert, das öffentlich war. Hier wurden stets grössere Chorwerke aufgeführt wurden. Vgl. Münster: Konzertprogramme Cäcilienkonzerte MV; Münster: Programmhefte Cäcilienkonzerte MV.

³⁵³ Vgl. etwa die Weihnachtskonzerte der *Allgemeinen Musikgesellschaft Zürich* im Jahr 1836, in welchen der Verein zum Beispiel mit dem *Blumenthal'schen Singverein* oder dem *Zürcher Sängerverein* zusammen auftrat. Oft erfährt man jedoch aus den Konzertprogrammen gar nicht, mit welchem Chor die *Allgemeine Musikgesellschaft* an solchen Konzertabenden zusammen auftrat. Vgl. Zürich: ungebundene Konzertprogramme AMG, Konzerte vom 20. und 27. Dezember 1836. Für die Aufführung von Oratorien arbeitete der *Erfurter Musikverein* mit dem «Gesangs-Verein» zusammen. Vgl. Erfurt: Jahresrechnung Erfurter MV 1835/36, S. 21f.

³⁵⁴ Vgl. etwa den *Musikverein* in Münster. Die Cäcilienkonzerte fanden nur unter Mitwirkung des *Musikvereins* statt.

Musikvereine gehörten dazu. Allerdings darf man die Wichtigkeit gerade der Wohltätigkeitskonzerte in der Musikgesellschaft generell nicht überbewerten. Die Zahl der Konzerte zum Besten der Armen ist in allen Fällen klein und auf bestimmte Ereignisse in der Nachbarschaft beschränkt³⁵⁵. Es ist nicht die Hauptaufgabe des Musikvereins, Gutes zu tun, seine Hauptaufgabe war die Bildung und Weiterbildung seiner Mitglieder.

Das Mitwirken der Musikgesellschaften an regionalen und überregionalen Musikfesten bis ca. 1840 ist eine Sache, die noch nicht erforscht ist. Es gibt einzelne Zeugnisse dafür, dass die Vereine zuweilen ihre Mitglieder dafür zur Verfügung gestellt haben oder zumindest diese Mitglieder selbst entschieden, daran teilzunehmen³⁵⁶, doch wie weit die Verbreitung einer solchen Mitwirkung tatsächlich war, liegt noch völlig im Dunkeln, da die Berichterstattung auf die Frage des begleitenden Orchesters meist nicht einging. In wie weit die politischen Ideale der Musikfeste, die dort verfolgt wurden, mit denjenigen der Musikvereine übereinstimmten, lässt sich nur schwer beantworten und wäre ein eigenes Forschungsgebiet. Es ist zunächst zu betonen, dass für die Musikfeste eigens eigene Musikvereine gegründet wurden, welche das Ganze organisierten. Das Singen im Chor war an den Festlichkeiten selbst das wichtigste Moment, das Orchester spielte eine untergeordnete Rolle und hatte nur eine begleitende Funktion. So war die Besetzung des Chores meist um einiges grösser als des begleitenden Orchesters. Dieser Umstand schliesst natürlich nicht aus, dass die Mitglieder sich mit den Inhalten des Musikfestes identifiziert hätten. Die Auswahl der an den jährlich mehrmalig organisierten Gesellschaftskonzerten aufgeführten Musikstücke zeigt uns allerdings auch nicht an, dass sie politisch motiviert gewesen wären. Es wurden vor allem Opernarien gesungen, Solokonzerte, Ouvertüren und Sinfonien aufgeführt. Selbst an Chorkonzerten (die Musikfeste ausgenommen) finden sich keine Chöre patriotischen Inhalts oder Gesänge oder Parolen, die auf sonstige politische Ziele hindeuten

³⁵⁵ Das weiter oben genannte Beispiel des Wohltätigkeitskonzerts des Erfurter Musikvereins für die Opfer einer Flutkatastrophe wurde erst nach einer mehr als ein halbes Jahr andauernden, mehrmaligen Aufforderung des Magistrats veranstaltet. Die Musikgesellschaft begründete die lange Wartezeit damit, dass sie sehr beschäftigt gewesen sei. Vgl. Erfurt: Protokolle öffentliche Konzerte Erfurter MV, fol. 25.

³⁵⁶ Der Männerchor des Erfurter Musikvereins wirkte am Thüringer Sängerfest von 1842 aktiv mit, auch bei der Organisation des Festes. Vgl. Bück 1992, Erfurter Musikverein, S. 27. Die *Allgemeine Musikgesellschaft Zürich* und die Zürcher Sektion der *Schweizerischen Musikgesellschaft* (1808 gegründet) verband eine teilweise Personalunion. Wenn Schweizerische Musikfeste in Zürich stattfanden. Die Geschichte der *Schweizerischen Musikgesellschaft* und ihrer Musikfeste ist bisher weitgehend unerforscht geblieben. Die Quellen dieses nationalen Musikvereins liegen in CH-Zz, AMG Archiv I-IV C. Weitere Informationen finden sich auf www.zb.uzh.ch. Die Ausnahme bildet der *Musikverein Düsseldorf*, der durch die rheinischen Musikfeste überhaupt erst gegründet wurde. Unter der Direktion von Felix Mendelssohn-Bartholdy wurden schliesslich Abonnementskonzerte eingeführt, vgl. etwa Grossimlinghaus 1989, Chronik MV Düsseldorf I, S. 17 u. 19; Fischer WH 1918, Festschrift MV Düsseldorf, S. 13-17 u. 105ff.

würden. Der Inhalt von Chor- oder Cäcilienkonzerten bleibt auch in der besonders in politischer Hinsicht aufreibenden Zeit der 1840er Jahre stets ein Oratorium oder Lobgesänge auf die Musik und die Harmonien. Eine oberflächliche Betrachtung der Aktivitäten der Musikgesellschaften zeigen also keine vordergründigen politischen Aktionen oder Sympathien. Eine Deutung der Mitwirkung der Musikvereine an den Musikfesten als aktives politisches Statement wäre deshalb nach derzeitigem Wissensstand wohl etwas schief. Dennoch sei an dieser Stelle darauf hin gewiesen, dass die Musikgesellschaften auf einer politischen Meta-Ebene durchaus eine wichtige Rolle gespielt haben.

3.3 «Die Einkünfte bestehen vor der Hand in den Beyträgen der einzelnen Mitglieder»³⁵⁷. Finanzen

In der Einleitung des Bandes zu den Musikgesellschaften in Europa von Patrice Veit und Hans Erich Bödeker ist folgende Passage zu lesen:

Néanmoins, il ne faudrait pas trop exagérer le contraste qui existe entre les sociétés de musique, constituées non pour le profit, mais pour le simple plaisir de ceux qui jouent, et les concerts à souscription obéissant à une organisation professionnelle et poursuivant des intérêts largement commerciaux. Car, d'un côté, les sociétés de musique se montrent de plus en plus [sic] professionnelles dans leurs concerts comme dans leur relation avec un public payant; et, de l'autre, les organisateurs de concert commerciaux cherchent à cacher leurs intérêts commerciaux.³⁵⁸

Die beiden Autoren verweisen an dieser Stelle auf Literatur, die sich auf das Konzertleben in Grossbritannien bezieht. Die Aussage, dass hinter der Organisation Musikgesellschaft oft ein (rein) kommerzielles Interesse steckte, mag für die britische Insel stimmen (dies wäre an anderer Stelle zu überprüfen), ist aber nicht einfach auf den deutschsprachigen Raum zu übertragen³⁵⁹. Dass durchaus ideelle Werte hinter der Gründung eines Musikvereins im deutschsprachigen Raum um 1800 bis 1820 standen, wurde im vorhergehenden Unterkapitel schon teilweise erläutert.

³⁵⁷ Wien: Statuten MV 1814, § 83. Der gesamte Text des zitierten Paragraphen lautet: «Die Einkünfte der Gesellschaft bestehen vor der Hand, und abgesehen von großmüthigen Geschenken, welche sie durch Freunde des Vaterlandes und der Kunst erhalten dürfte, in den Beyträgen der einzelnen Mitglieder, und den Einnahmen bey den öffentlichen Concerten; in der Folge dürften öffentliche Productionen der Zöglinge des Conservatoriums, der vortheilhafte Absatz der Gesellschaftsannalen, eines musikalischen Almanachs, und der musikalischen Werke, welche der Gesellschaft eigenthümlich gehören, eine neue Quellen der Einnahmen eröffnen.»

³⁵⁸ Bödeker/Veit 2007b, Sociabilité, musique et concert, S. 10.

³⁵⁹ Dies stellte auch schon Simon McVeigh in der Einleitung zu Wollenberg/McVeigh 2004: Concert Life in 18th-Century Britain, S. 1-15, fest.

Das Konzertwesen in Grossbritannien zeichnete sich schon gegen Ende des 18. Jahrhunderts durch eine hohe Professionalität aus und veranlasste vielleicht gerade dadurch einen Joseph Haydn, sich noch in hohem Alter auf die beschwerliche Reise nach London zu begeben, um dort die zwölf «Londoner Sinfonien» vorzustellen und aufzuführen. Komponisten und Konzertveranstalter wie Johann Christian Bach oder Carl Friedrich Abel sahen sich gerade durch das im Vergleich zum Heiligen Römischen Reich hoch differenzierte Konzertwesen dazu veranlasst, sich auf der britischen Insel niederzulassen, um dort erfolgreich im musikalischen Kulturleben mitzuwirken. Das Konzertleben in London, Oxford und weiteren Städten war durch die Organisation von Musikern und musikliebenden Bürgern geprägt und spielte sich auf einem weitgehend offenen Markt ab³⁶⁰. Ein solches reges und professionell organisiertes, freies Konzertwesen war im sich auf politischer Ebene stark unterscheidenden Heiligen Römischen Reich gar nicht denkbar³⁶¹. Bis weit ins 18. Jahrhundert hinein dominierten die Hofkonzerte an Residenzen überall im kaiserlichen Gebiet³⁶². Einzig in freien Reichsstädten begann sich ein bürgerliches Konzertleben langsam zu regen, doch eine solche Differenzierung wie im weitläufigen London, das notabene ebenfalls eine Residenzstadt war, war nicht vorhanden. Der Markt war offenbar nicht gross genug, die Einwohnerzahl der deutschen, Schweizer und österreichischen Städte im Vergleich zu London in den meisten Fällen, mit Ausnahme von Wien, nur marginal.

Wenn wir nun die Finanzstruktur der Musikvereine des frühen 19. Jahrhunderts genauer betrachten, fällt zunächst auf, dass die Gesellschaften alles andere als reich waren. Die Überschüsse, sofern vorhanden, hielten sich in bescheidenen Grenzen und erlaubten nurmehr kleine Investitionen. Eine kommerzielle Absicht ist hinter den Gründungen dieser Gesellschaften nicht zu erkennen, im Gegenteil waren die Musikgesellschaften auf passive Mitglieder neben den aktiven angewiesen, um ihre laufenden Kosten überhaupt bezahlen zu können. Grössere Investitionen waren meist nur durch eine Sammlung unter den Mitgliedern oder einzelne mäzenatische Zuwendungen möglich. Die meisten Musikvereine hatten zudem immer wieder mit finanziellen Rückschlägen und schwierigen Jahren zu kämpfen. Wir haben es hier, um einen anachronistischen Begriff zu verwenden, mit Non-Profit-Organisationen zu tun, mit Vereinen, die tatsächlich «aus Liebe zur Musik»³⁶³ gegründet wurden. Die Finanzen des grossen Teils der deutschsprachigen Musikvereine, die ein Dilettantenorchester betrieben, lassen sich nicht mit den professionellen britischen

³⁶⁰ McVeigh 2004, *Concert Life in 18th-Century Britain*, S. 9; McVeigh 1993, *Concert Life in London*.

³⁶¹ Dazu Weber W 1989, *London*, S. 293: «An important reason why London musical life moved ahead so rapidly was that absolutism was never established as a defining principle of the English state.»

³⁶² vgl. etwa die Beiträge in Zaslaw 1989, *The Classical Era*.

³⁶³ Grossimlinghaus 1989, *Chronik MV Düsseldorf I*.

Musikinstitutionen wie der 1813 gegründeten Londoner *Philharmonic Society* vergleichen, auf welche Bödeker und Veit anspielen mögen. Ausser in den Städten Leipzig (*Gewandhauskonzert*), Hamburg (*Philharmonische Gesellschaft*) und Bremen (*Privatconcert*) waren die Musikgesellschaften im deutschsprachigen Raum keine professionell aufgebauten Musikinstitutionen. Die leitenden Personen und Mitglieder bestanden vielmehr aus Musikliebhabern bzw. Bürgerlichen, auch im Falle dieser drei genannten Vereine mit Berufsorchester. Gerade die Dilettanten bzw. Mitglieder und Vorstandsmitglieder stammten aus Berufszweigen, die mit Musik nichts zu tun hatten und daher die Musik als Nebenbeschäftigung betrieben. Im Vordergrund standen die aktive Teilnahme und das gemeinsame Musizieren der Mitglieder. «Der konzertierend tätige Liebhaber hatte Freude an der Sache, am Vorspielen, am geselligen Tun im Ensemble und war nicht erpicht auf Perfektion oder materiellen Ertrag»³⁶⁴, wie Walter Salmen formulierte. Diese Aussage gilt wahrscheinlich auch für viele Vereinigungen, die im Reichsgebiet im 18. Jahrhundert gegründet wurden, wie mehrere Autoren schon festgestellt haben³⁶⁵. Thomas Nipperdey unterstützt die These, dass das Geld für die Vereinsgründer keine Rolle spielte:

Für die Frühphase der Assoziationsbildung spielen ökonomische Ursachen keine erhebliche Rolle. Die ersten Assoziationen sind durchweg ‚Assoziationen für ideale Zwecke‘, die aus einem neuen Selbstverständnis der Aufklärung und neuen kulturellen, gesellschaftlichen und praktischen Ansprüchen entstehen, und dieses neue Selbstverständnis kann in Deutschland einstweilen nicht ökonomisch erklärt werden [...]. Erst als Dekorporierung und Mobilisierung die Gesellschaft schon verändert hatten, im zweiten Drittel des 19. Jahrhunderts, wurden ökonomische Faktoren für die Vereinsbildung primär wichtig.³⁶⁶

Die Quellenauswertung bestätigt mit ihren Ergebnissen die Meinung von Nipperdey; diese sollen nun im Folgenden gezeigt werden. Wie sahen also die Finanzen der Musikvereine aus?

³⁶⁴ Salmen 1988, Das Konzert, S. 109.

³⁶⁵ vgl. z. B. Kraus J 2003, Nordhausener Musikalische Gesellschaft; Oepen 1955, Kölner Musikleben, S. 15 (zur Musikalischen Gesellschaft in Köln); Feldmann 1830, Kurze Geschichte des Dortmunder Konzerts; Hinrichs 2003, Öffentliche Concerte in Oldenburg.

³⁶⁶ Nipperdey 1972, Verein als soziale Struktur, S. 182.

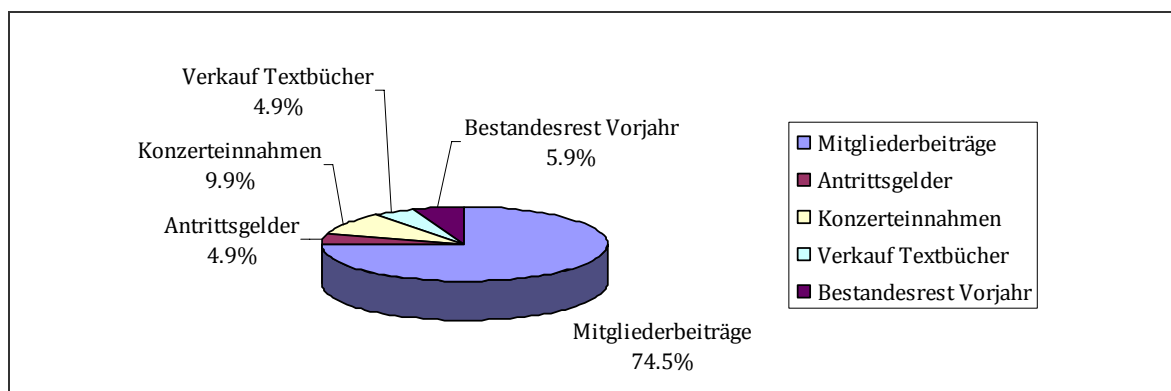


Abbildung 1: Einnahmen Erfurter Musikverein 1835/36

Betrachtet man als Beispiel eine Jahresrechnung des *Erfurter Musikvereins* aus dem Jahr 1835/36³⁶⁷, so wird schnell klar, dass sich diese Vereinigung vor allem durch ihre Mitgliederbeiträge finanzierte (vgl. Abbildung 1). Vom Gesamtbetrag der Einnahmen von 1'350 Talern stammten 1'071 von Mitgliederbeiträgen und Antrittsgeldern, die neu aufgenommene Mitglieder einmalig bei ihrem Eintritt in die Gesellschaft bezahlen mussten; knapp 200 Taler aus Einnahmen von Kirchenkonzerten und dem Verkauf von Textbüchern. Rund 79 Taler schliesslich sind als Restbestand aus dem vorherigen Rechnungsjahr aufgeführt³⁶⁸. Einen Gewinn erzielte die Gesellschaft nicht, im Gegenteil wurde im Jahr 1835/36 ein Verlust von etwas mehr als 33 rthl erzielt³⁶⁹.

Die Berliner *Philharmonische Gesellschaft* finanzierte sich gänzlich aus Mitgliederbeiträgen und Antrittsgeldern neuer Mitglieder, da sie vorderhand keine öffentlichen Konzerte organisierte (vgl. Abbildung 2).

³⁶⁷ Erfurt: Jahresrechnung Erfurter MV 1835/36.

³⁶⁸ Erfurt: Jahresrechnung Erfurter MV 1835/36, S. 3f.

³⁶⁹ Erfurt: Jahresrechnung Erfurter MV 1835/36, S. 27f.

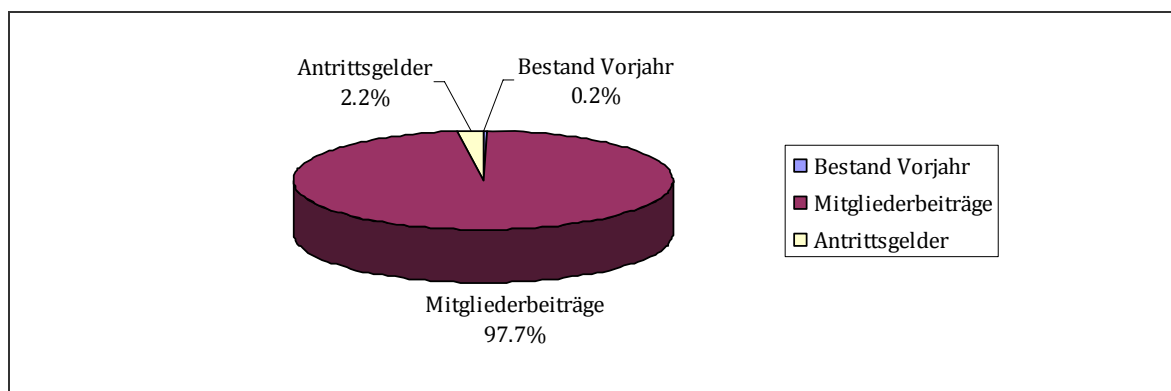


Abbildung 2: Einnahmen der Berliner *Philharmonischen Gesellschaft* 1826/27³⁷⁰

Die Ausgaben waren dabei nur geringfügig kleiner als die Einnahmen. Die Jahresrechnungen von 1825/26 und 1826/27 weisen jeweils einen Überschuss von 30 Silbergroschen im ersten bzw. 17 Taler im zweiten Rechnungsjahr auf³⁷¹. Der Gewinn «von rh [= Taler] 17.— mit dem die Rechnung schließt, ist [jedoch] nur scheinbar», wie der Kassier des Vereins, der Bankier Alexander Mendelssohn, in seinem Begleitschreiben ausführt, «indem Herr Ritz im vorigen Jahre nur 2 Quartale erhalten hat, [...] so daß also eigentlich ein Deficit von rh 43.— ist. Bey 36 Mitgliedern aus denen die Gesellschaft jetzt besteht, erhält sie sich nur sehr knapp, es ist daher sehr zu wünschen daß noch einige Mitglieder derselben beytreten möchten.»³⁷²

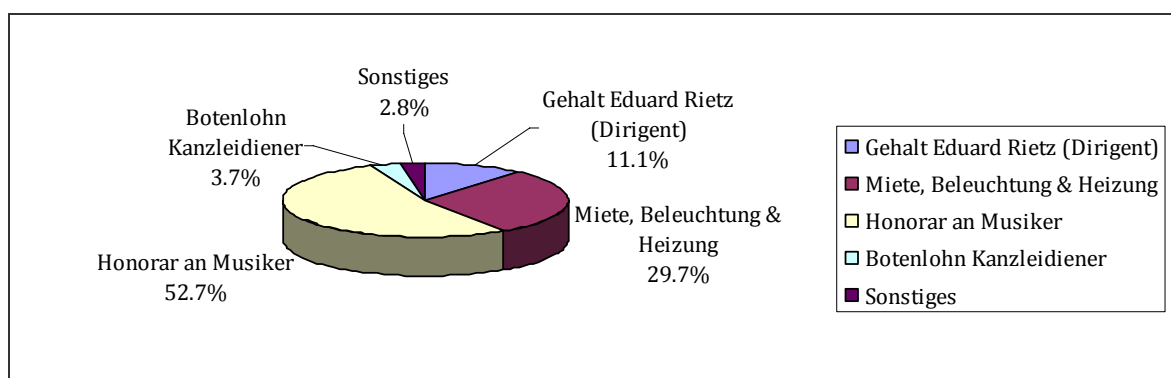


Abbildung 3: Ausgaben Berliner *Philharmonische Gesellschaft* 1826/27

Der teuerste Posten für die Berliner *Philharmonische Gesellschaft* waren die im Orchester eingesetzten Berufsmusiker, die von der Militärmusik und der «Königl. Capelle» zugezogen wurden; sie machten ca. 50% der jährlichen Ausgaben aus. Die

³⁷⁰ Basierend, wie die weiteren Abbildungen zur *Philharmonischen Gesellschaft*, auf: Berlin: Jahresrechnung MV 1825/26 und 1826/27.

³⁷¹ Berlin: Jahresrechnung MV 1825/26 und 1826/27.

³⁷² Berlin: Korrespondenz: Alexander Mendelssohn an Rentier Jordan-Friedel, Berlin, 1. Dezember 1827.

Musiker erhielten pro Person und Versammlung je einen Taler und 10 Silbergroschen. Der Gesamtbetrag betrug jeweils für eine Saison um die 270 bis 280 Taler³⁷³. In etwa derselben nominellen Höhe war die Ausgabe für bezahlte Musiker übrigens auch in Erfurt³⁷⁴, doch war der prozentuale Anteil im Vergleich um einiges kleiner. Die Musikalien waren nicht im Besitz der Berliner *Philharmonischen Gesellschaft*, sie wurden zum grössten Teil zur Benutzung ausgeliehen³⁷⁵, was den viel geringeren Betrag dieses Postens (knapp 37 Taler 1825/26 und keine Kosten 1826/27³⁷⁶) im Vergleich zum Erfurter Musikverein (222 Taler³⁷⁷ bzw. 16%) erklärt.

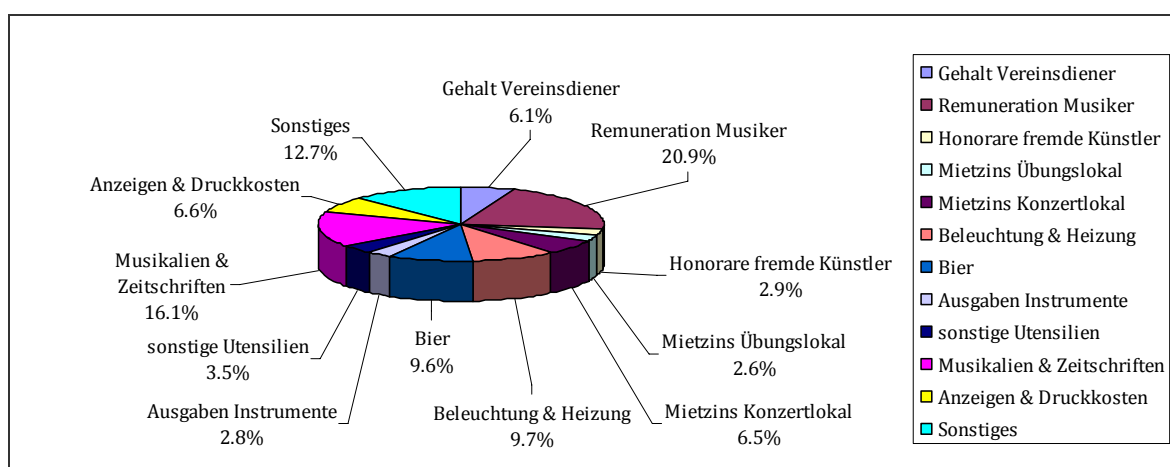


Abbildung 4: Ausgaben des Erfurter Musikvereins 1835/36

Die Abbildung 4 zeigt auf, dass die Durchführung von Konzerten den Ausgabenteil im Budget im Vergleich zur Berliner *Philharmonischen Gesellschaft*, welche keine Konzerte sondern nur Übungsabende organisierte, stark diversifizieren liess und sich die einzelnen Kostenfaktoren anders verteilten. Die Anzeige für Konzerte des *Erfurter Musikvereins* in der Zeitung, Honorare fremder Künstler und die Unterscheidung von Übungslokal und Konzertlokal lässt einige Posten mehr aufscheinen als in der Aufgabenaufstellung der Berliner *Philharmonischen Gesellschaft* (vgl. Abbildung 3). Andererseits hängt diese genaue Aufschlüsselung der Ausgabenseite des *Erfurter Musikvereins* mit der sehr differenzierten Jahresrechnung zusammen. Die Grafik zeigt eindrücklich auf, dass auch im *Erfurter Musikverein* der grösste Kostenfaktor mit nahezu 24% der Gesamtausgaben die Entlohnung der Musiker darstellte. Die Miete

³⁷³ Berlin: Jahresrechnung MV 1825/26 und 1826/27.

³⁷⁴ Erfurt: Jahresrechnung Erfurter MV 1836/36, S. 5-8 und 27f. Der Gesamtbetrag beläuft sich hier auf 288 rthl, 27 sgr und 6 Pfennige.

³⁷⁵ Berlin: Musikalienverzeichnis MV 1832.

³⁷⁶ Berlin: Jahresrechnung MV 1825/26 und 1826/27.

³⁷⁷ Erfurt: Jahresrechnung Erfurter MV 1835/36, S. 13-16 und 27f.

des Übungs- und Konzertlokals inklusive Heizung und Beleuchtung machte etwa ein Fünftel der Gesamtausgaben aus und war also der zweitgrösste Posten.

Zwei Jahresrechnungen des *Musikalischen Vereins* in Braunschweig, ebenfalls einem Verein mit Dilettantenorchester, seien hier zur Vervollständigung des Bildes noch angeführt werden. Es sind uns von dieser Gesellschaft die Abrechnungen aus den Jahren 1835/36 und 1839/40 vollständig erhalten³⁷⁸. Das Gesamtvolumen der Einnahmen und Ausgaben des Vereins betrug 1835/36 rund 220 rthl (im Vergleich zum Budget des *Erfurter Musikvereins*, das 1383 rthl preussischer Währung aufwies³⁷⁹, ist das sehr wenig), wobei sich die Einnahmen und Ausgaben sich fast gänzlich nivellierten, die Einnahme aber schliesslich mit 220 rthl, 15 gg und 5 Pfennigen leicht unter dem Betrage der Ausgaben von 221 rthl, 19 gg und 9 Pfennigen lag. Stieg in den folgenden vier Jahren wohl das Budget um die Hälfte an, so verblieb aber dennoch jeweils am Jahresende kein Überschuss, denn der Einnahme von rund 353 rthl standen Ausgaben von derselben Höhe gegenüber. Die Einnahmen speisten sich auch hier vorwiegend aus Mitgliederbeiträgen und aus einem sehr viel kleineren Teil aus dem Erlös von Eintrittskarten für Gäste³⁸⁰. Ein ausgeglichenes Ergebnis konnte der Braunschweiger *Musikalische Verein*, der auch viele Tanzabende organisierte, nur erreichen, indem er zuweilen Gäste zuliess, die nach den Statuten eigentlich nicht zugelassen gewesen wären. Es geht aus den Dokumenten hervor, dass ein Gast laut Statuten nur einmal pro Wintersaison zugelassen war³⁸¹. Diese Regelung wurde für einige Anlässe, insbesondere für Bälle, aufgehoben, um die Balance zwischen Ausgaben und Einnahmen besser halten zu können³⁸².

Die Einnahmequellen wurden teilweise auch in den Statuten der Gesellschaften festgehalten³⁸³, wie das folgende Beispiel des *Musikvereins* in Münster zeigt:

Die Einnahmen bilden sich vorzugsweise aus den Leistungen der Mitglieder. Als solche treten folgende ein:

- a) jedes neu aufgenommene wirkliche oder Ehrenmitglied zahlt ein Eintrittsgeld von sechs Thalern;
- b) jedes wirkliche oder Ehrenmitglied zahlt einen jährlichen Beitrag von acht Thalern in monatlichen Raten. Bloße temporaire Abwesenheit aus Münster befreit nicht von der Verbindlichkeit zu diesen Beiträgen.
- c) die für mehr als statutenmässig eingeführte Angehörige zu zahlenden Beiträge sind oben erwähnt (§. 16).

³⁷⁸ Braunschweig: Jahresrechnung musikalischer V 1835/36 und 1839/40.

³⁷⁹ Erfurt: Jahresrechnung Erfurter MV 1835/36, S. 27f. Der preussische Reichstaler war mit 16,7 g Silber weniger wert als der Taler in Braunschweig, der 17,5 g Silber beinhaltete. Vgl. Trapp 2005, Kleines Handbuch der Münzkunde, S. 96.

³⁸⁰ Die Anzahl der Gäste war beschränkt. Der Eintritt für einen Gast kostete jeweils zwischen 8 und 12 guten Groschen, bei speziellen Anlässen manchmal auch mehr.

³⁸¹ Die Statuten des Braunschweiger Musikalischen Vereins sind leider nicht überliefert.

³⁸² Braunschweig: Zirkular musikalischer V 2; Braunschweig: Zirkular musikalischer V 3.

³⁸³ So z. B. auch Wien: Statuten MV 1814, § 83.

Außer diesen werden die außergewöhnlichen Einnahmen am Cäcilia-Feste durch einen Ausschuß-Beschluß festgesetzt. Die zufälligen Einnahmen ergeben sich aus den desfallsigen statutenmäßigen Beschlüssen und Anordnungen.³⁸⁴

Der Kassenbestand des münsterischen *Musikvereins* wurde also ebenfalls durch die Beiträge der Mitglieder und Konzerteinnahmen gespeist. Der Anteil der Konzerteinnahmen (inkl. Verkauf von Textbüchern) der Gesamteinnahmen des *Erfurter Musikvereins* lässt sich mit knapp rund 200 rthl von 1383 rthl problemlos ausrechnen³⁸⁵; er betrug demnach im Jahr 1835/36 (also dem gleichen Jahr, wie die Statuten des münsterischen *Musikvereins* gedruckt wurden) etwa 14,4% und machte damit nur den Bruchteil von etwas mehr als 1/7 des Gesamtbudgets aus (vgl. Abbildung 1). Der Rest der Bargeldeinlagen stammte von den Mitgliederbeiträgen und Antrittsgeldern. Leider ist dieser Anteil im Beispiel von Münster nicht mehr nachzuvollziehen, da die Jahresrechnungen nicht überliefert sind. Aber auch dort ist damit zu rechnen, dass die Konzerteinnahmen nur einen kleinen Teil des Budgets ausmachten, da lediglich das jährliche Cäcilienkonzert Geldbeträge einbrachte und an Abonnementskonzerten Gästen der Zugang über einen zu zahlenden Eintrittspreis verwehrt war. Man konnte lediglich durch Einführung eines anderen Mitglieds an den Konzerten teilnehmen³⁸⁶, eine Regelung, die, wie wir weiter unten sehen werden, durchaus üblich war. Aus diesem Grund konnten sich in der grossen Mehrheit der Konzerte der Musikgesellschaften keine Einnahmen ergeben.

Die Tatsache, dass sich die Musikvereine in den meisten Fällen praktisch nur über Mitgliederbeiträge finanzierten, führte zuweilen zu heute vielleicht etwas kurios anmutenden Ideen zur Vergrößerung der Kassenbestände. In der Kölner *Musikalischen Gesellschaft* wurde die Abstimmung über die Aufnahme eines neuen Mitglieds zur Geldbeschaffung ausgenutzt, ein Umstand, der sonst nirgends zu finden ist:

Unmittelbar vor dem Anfange desselben wird die Lade des Ballotirkastens, deren man sich für diesmal bedienen will, Angesichts der Anwesenden ausgeleert, und, mit dem Namen des Aspiranten bezeichnet, wieder zugemacht. Jedes Mitglied wirft nun, so wie es vom Direktor oder dessen Stellvertreter aufgerufen wird, in die bezeichnete Abteilung des Kastens, wenn es bejahend oder für die Annahme stimmen will, ein Stück Geld von einem geringern Wert als zwölf Stüber; im Falle aber, daß es verneinend oder gegen die Aufnahme stimmen will, ein Geldstück, welches zwölf oder mehrere Stüber an Wert hat. Nach beendigter Ballotage

³⁸⁴ Münster: Statuten MV 1835, § 18.

³⁸⁵ Erfurt: Jahresrechnung Erfurter MV 1835/36, S. 3f.

³⁸⁶ Münster: Statuten MV 1828, § 8. Ab 1835 galt folgende Regelung: «Will ein wirkliches Mitglied mehr wie zwei Angehörige gleichzeitig einführen, so kann es hierfür eine Concert-Karte gegen Zahlung von 10 Sgr. für jedes einzelne Concert und jeden Einführbaren von der Direction erhalten.» Münster: Statuten MV 1835, § 16 (Zitat); Münster: Statuten MV 1844, § 16; Münster: Statuten MV 1857, § 14.

eröffnet der Direktor in Gegenwart der Anwesenden die Lade, zählt die geworfenen Geldstücke und zeigt das Resultat der Gesellschaft an. – Der Betrag der vorgefundenen Gelder fließt in die Gesellschaftskasse.³⁸⁷

Ein abgelehntes Mitglied brachte also kurzfristig ein wenig mehr Geld in die Kasse als ein angenommenes. Langfristig brachte natürlich ein angenommenes Mitglied mehr Einnahmen, denn ein solches bezahlte 6 rthl jährlich als Beitrag³⁸⁸. Jedes Mitglied, das sich also vorschlagen liess, bedeutete in jedem Fall einen Zuwachs in der Gesellschaftskasse.

Das Modell der Finanzierung alleine durch Mitgliederbeiträge und die wenigen Einnahmen an Konzerten konnte nur solange funktionieren, als die Zahl der Berufsmusiker sich nicht deutlich erhöhte. Viele Vereine kamen vor allem nach 1840, in der Zeit eines ersten merklichen Professionalisierungsschubs, mehrmals in schwere finanzielle Engpässe. Oft konnte nur der Eingriff und die Unterstützung durch die Stadt die Auflösung der Vereine verhindern, wobei die Unterstützung meist zunächst in ideeller Natur geschah, etwa wie in Münster durch eine Mietminderung oder eine generell sehr niedrig angesetzte Miete eines öffentlichen Saales:

Im Jahre 1841 wurden zwei Anleihen nötig, eine von 150 Thlr.; 1842 ebenfalls zwei von 200 und 400 Thlr. zur Deckung der dringendsten Ausgaben. Es zeigte sich trotz der Zunahme der Mitglieder, daß bei der veränderten Einrichtung wegen der viel kostspieligern Concerte aus den regelmäßigen Beiträgen der Mitglieder der Verein nicht bestehen konnte. Mit dankbarer Anerkennung muß hier constatirt werden, daß in Zeiten solcher Verlegenheit die städtischen Behörden sich bereit zeigten, dem Verein den Rathhaussaal ganz miethfrei, oder gegen eine geringe Miethe zu überlassen.³⁸⁹

Der *Musikverein* in Münster erhielt schliesslich im Jahre 1889 erstmals eine zunächst einmalige Zuwendung durch die Stadt. Ab 1902 wurde dem Verein die Summe von 2'000 Mark zugesprochen, die von da an jährlich ausbezahlt wurde. 1913 wurde diese Summe dann noch einmal erhöht³⁹⁰.

³⁸⁷ Köln: Statuten MV 1812, § 14.

³⁸⁸ Köln: Statuten MV 1812, § 14.

³⁸⁹ Hase 1920, Festschrift MV Münster, S. 14.

³⁹⁰ Hase 1920, Festschrift MV Münster, S. 14.

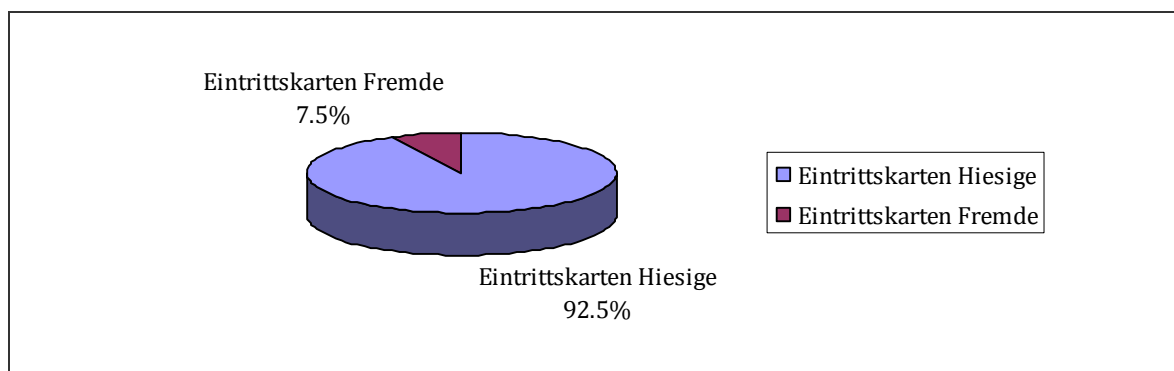


Abbildung 5: Einnahmen der Hamburgischen *Philharmonischen Gesellschaft* 1835/36³⁹¹

Dass die Kosten eines Berufsorchesters deutlich höher ausfielen als jene eines Dilettantenorchesters, leuchtet unmittelbar ein. Am Beispiel der hamburgischen *Philharmonischen Gesellschaft*, deren Jahresrechnungen uns überliefert sind, können diese Ausgaben um 1830 (also in etwa demselben Zeitabschnitt wie die weiter oben aufgezeigten Beispiele aus dem *Erfurter Musikverein* und der Berliner *Philharmonischen Gesellschaft*) und ihr Anteil an den Gesamtausgaben genau beziffert werden. Aus den Unterlagen ist deutlich zu erkennen, dass der Verein nur bestehen konnte, weil die Gesamtzahl der jährlichen Konzerte auf lediglich vier festgesetzt wurde. Die Kosten pro Konzert waren sehr hoch. Ein zusätzliches Konzert hätte die an sich eher schwierige finanzielle Lage wahrscheinlich noch weiter verschlechtert. Dies vor allem aus dem Grund, weil nicht eine beliebig grosse Anzahl Zuhörer zugelassen werden konnte, «um das Lokal nicht zu überfüllen»³⁹², wie man aus dem Gründungsprotokoll der Gesellschaft erfährt. Nur ein grösseres Publikum hätte die Kasse des Vereins in dem Masse steigern können, als es für ein weiteres Konzert nötig gewesen wäre. Die Einnahmen der Gesellschaft speisten sich, wie in Abbildung 5 zu sehen ist, gänzlich aus dem Verkauf von Eintrittskarten an Mitglieder und – in weit geringerem Masse – an «Fremde».

Das Berufsorchester war eine sehr kostspielige Angelegenheit. In den Jahren der ersten Saison bis 1838/39 lag der Anteil der Gesamtausgaben für diesen ‚Luxus‘ bei 71 bis 78% (vgl. etwa Abbildung 6). Dazu kam noch die Saalmiete, welche rund zehn Prozent der Gesamteinnahmen ausmachte. Diese wurde in schlechten Jahren, bei geringerer Abonnentenzahl, offensichtlich gemindert³⁹³. Die Vermieter des Apollo-

³⁹¹ Basierend, wie die weiteren Abbildungen zur *Philharmonischen Gesellschaft*, auf: Hamburg: Jahresrechnung MV.

³⁹² zit. nach Stephenson 1928, *Philharmonische Gesellschaft Hamburg*, S. 74.

³⁹³ Zu sehen in den Jahren 1831/32 und 1838/39. Die Miete kostete statt rund 520-550 nur 420 resp. 437 Mark lübisch (entspricht ca. 208-220 resp. ca. 175 rthl preussisch). In diesen Saisons wurden, wie in anderen Jahren, vier Konzerte organisiert, sodass die Mietminderung nicht damit zusammenhängen kann. In den beiden erwähnten Saisons waren die Einnahmen deutlich geringer als in den restlichen untersuchten. Es ist daher anzunehmen, dass hier in schwierigen Jahren eine Mietminderung erlassen wurde.

Saals waren offenbar auch hier kulant gegenüber der Musikgesellschaft. Der weitaus grösste Teil der Kosten stellte also die Bezahlung des Orchesters, des Dirigenten und der Solisten dar.

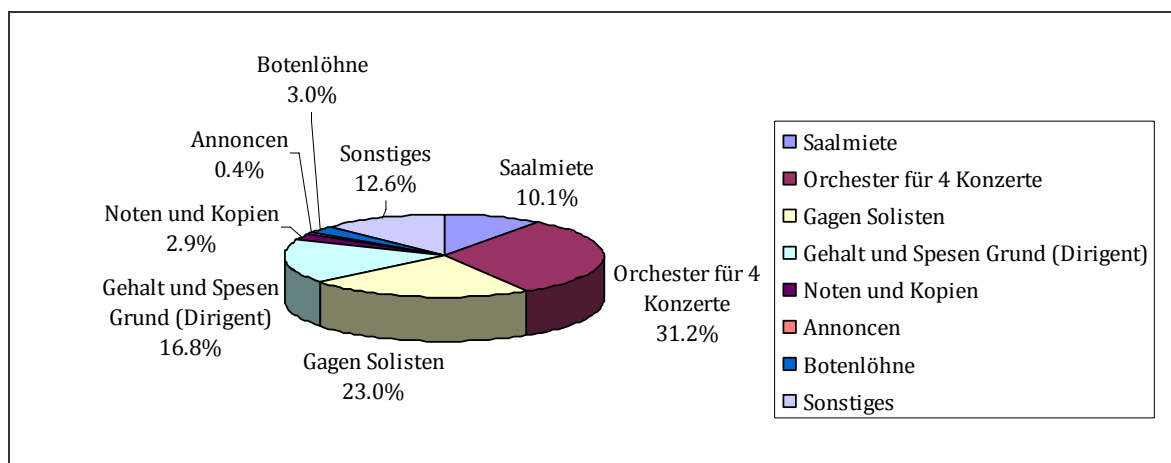


Abbildung 6: Ausgaben der Hamburgischen *Philharmonischen Gesellschaft* 1835/36

Man mag sich nun vielleicht wundern, dass in der genauen Aufschlüsselung der Jahresrechnung des *Erfurter Musikvereins* keine Angaben zum Dirigentengehalt zu finden sind, in den Abbildungen zu den Hamburgischen und Berliner *Philharmonischen Gesellschaften* aber schon. Das liegt daran, dass in der dortigen Gesellschaft der Orchesterleiter, Andreas Ketschau, kein regelmässiges Gehalt bezog. Seine Stelle war ehrenamtlich (er war von Beruf «Organist und Oberlehrer»³⁹⁴), und er erhielt jährlich ein Geschenk durch die Mitglieder, welches den Dank gegenüber Herrn Ketschau ausdrücken sollte, wie die folgende Stelle aus den Protokollen des Vereins im Dezember 1826 deutlich zeigt³⁹⁵:

Ihnen für Ihre restlosen Bemühungen eine entsprechende Entschädigung oder Belohnung zu gewähren, liegt bis jetzt ausser den Kräften des Vereins, auch glauben wir fürchten zu müssen, dadurch Ihrem reinen Eifer für die Kunst zu nahe zu treten. Wir möchten uns daher blos darauf beschränken, Ihnen für den bisher bewiesenen regen Eifer und Ihr verdienstliches Bestreben, sowie für die dargebrachten Opfer unseren verbindlichsten Dank darzubringen und nur als einen kleinen Beweis unserer Erkenntlichkeit Namens des Vereins ein Andenken mit der Bitte beizufügen, solches als einen unbedeutenden Tribut unserer Schuld und Dankgefühle anzunehmen.

³⁹⁴ Aussage des Vorsteheramtes des Erfurter Musikvereins 1822, zit. nach: Brück 1992, Erfurter Musikverein, S. 23. Andreas Ketschau erteilte Gesangs-, Klavier- und Orgelunterricht. Vgl. ebd.

³⁹⁵ Erfurt: Protokolle Erfurter MV, Briefentwurf vom 24. Dezember 1826.

Der Musikdirektor erhielt sechs silberne Löffel, auf dem seine Initialen eingraviert waren³⁹⁶. Zum Ende des Jahres 1836 wurde das erste Mal beschlossen, dass Herr Ketschau eine Remuneration von 100 rthl erhalten sollte, wie wir ebenfalls aus den Protokollen erfahren³⁹⁷. Ein festes Gehalt erhielt der Orchesterleiter aber bis zu seinem Ableben 1869 nicht³⁹⁸. Erfurt war dabei nicht der einzige Musikverein, der seinem Dirigenten kein Gehalt bezahlte. Auch das Orchester der *Musikalischen Gesellschaft* in Köln wurde bis 1845 durch den unentgeltlichen Dienst des Musiklehrers Jakob Almenräder (1793-1867) geleitet³⁹⁹. Grundsätzlich war es aber eher der Fall, dass die Dirigenten eine moderate Entschädigung erhielten, wie in den Beispielen der Abbildungen weiter oben⁴⁰⁰. Dass das Gehalt in bürgerlichen Musikvereinen aber auch im 19. Jahrhundert generell sehr moderat war, mag der Vergleich zwischen dem Gehalt des Orchesters inklusive jenem des Dirigenten und dem Gehalt von Musikern am Stuttgarter Hoftheater aufzeigen. Während das gesamte Orchester mit Dirigent in Berlin 1825/26 391 rthl preussischer Währung kostete⁴⁰¹ (dies entsprach rund 685 fl. süddeutscher Währung), betrug das durchschnittliche Einkommen eines am Stuttgarter Hof angestellten Musikers im Jahr 1829/30 zwischen 400 und 600 fl. süddeutscher Währung⁴⁰². Ein einzelner Musiker am Stuttgarter Hof verdiente also durchschnittlich mehr als das gesamte Orchester in Berlin. Ein ganz ähnliches Bild zeigt sich im Vergleich zwischen dem *Erfurter Musikverein* und dem Stuttgarter Hoftheater: Das Orchester kostete 1835/36 inklusive Honorare für fremde Künstler rund 329 rthl⁴⁰³, was etwa 575 fl. süddeutscher Währung entsprach. Die Kosten des gesamten Orchesters in Erfurt entsprachen also ebenfalls einem Lohn für einen besseren Musiker am Stuttgarter Hof.

Mäzenatische Unterstützung ist in den Musikgesellschaften vergleichsweise selten zu finden. Bei grösseren Investitionen baten die Musikvereine die Mitglieder oder die Bevölkerung um Hilfe. Ihre vielen und eher kleinen Einzelbeiträge ermöglichten es, den jeweils benötigten Geldbetrag zu beschaffen. Dennoch gab es auch diejenigen

³⁹⁶ Erfurt: Protokolle Erfurter MV, fol. 4.

³⁹⁷ Erfurt: Protokolle Erfurter MV, Einträge vom 25. November und 31. Dezember 1836.

³⁹⁸ Brück 1992, Erfurter Musikverein, S. 37; Erfurt: Protokolle Erfurter MV, etwa die Einträge vom 24. Dezember 1826, 14. April 1828 und 30. Dezember 1830.

³⁹⁹ Wolff 1912, Musikalische Gesellschaft Köln, S. 15 u. 31.

⁴⁰⁰ Ebenfalls erhielt der Dirigent z. B. im *Gewandhauskonzert* (vgl. für die Jahre bis 1848: Dörffel 1884, *Gewandhauskonzert* 1781-1881, S. 23f., 47, 67 u. 84), im *Privatconcert* in Bremen (vgl. Bremen: Protokollbuch MV, jeweils die Jahresabschlüsse, passim) und in der *Museumsgesellschaft*, allerdings dort erst seit 1821 (vgl. Knorr 1908, *Festschrift Frankfurter Museumsgesellschaft*, S. 12 u. 18) ein regelmässiges Gehalt.

⁴⁰¹ Berlin: Jahresrechnung MV 1825/26.

⁴⁰² Nägele 2000, Das württembergische Hoforchester, S. 237.

⁴⁰³ Erfurt: Jahresrechnung Erfurter MV 1835/36.

Vereinigungen, die durch Mäzene zumindest namhaft unterstützt wurden. Die Frankfurter *Museumsgesellschaft* wurde zunächst durch eine hohe Summe und eine Bildersammlung, die Fürst-Primas Carl von Dalberg (ehemaliger Mainzer Erzbischof und Kurfürst) stiftete, gegründet⁴⁰⁴. Als er Frankfurt verliess, stürzte dies die Gesellschaft in eine grosse finanzielle Krise⁴⁰⁵, und sie musste finanziell umdenken. Die *Gesellschaft der Musikfreunde* in Wien liess in ihren Statuten gar die Möglichkeit von mäzenatischen Einkünften von Anfang an zu. Im Paragraphen, der die Einnahmen der Gesellschaft klärt, liest man, dass die «Einkünfte der Gesellschaft» vorderhand «und abgesehen von großmüthigen Geschenken, welche sie durch Freunde des Vaterlandes und der Kunst erhalten dürfte, in den Beyträgen der einzelnen Mitglieder»⁴⁰⁶ bestünden. Grössere Beträge, die die berühmte Vereinigung unterstützten, trafen einige Jahre später tatsächlich auch ein. 1829 und 1830 spendeten mehrere Mitglieder des kaiserlichen Hofes dem Konservatorium der Gesellschaft einiges an Geld. 1'900 fl war der Gesamtbetrag ihrer Zuwendungen im ersten Jahr, im zweiten Jahr war es gar noch mehr⁴⁰⁷. Gerade in schwierigen Geschäftsjahren gab es immer wieder Schenkungen seitens des Hofes⁴⁰⁸. Von der Höhe der Zuwendungen konnten die meisten Musikvereine, deren Gesamtbudget teilweise viel kleiner war, als der eben erwähnte Betrag, nur träumen. Sie konnten nicht auf die Unterstützung eines ansässigen Hofes zählen, waren mit wenigen Ausnahmen mehr oder weniger auf sich gestellt. Wir hören etwa, dass dem *Erfurter Musikverein* «immer wieder» mittels «großzügige[r] Spenden wohlhabender Bürger» geholfen wurde, die «ständig steigenden Solistengagen abzudecken»⁴⁰⁹ oder dass einer der bekanntesten Musikmäzene Kölns, Jakob Bel, Mitglied bei der Kölner *Musikalischen Gesellschaft* war. Doch kann in beiden Fällen nicht von einer systematischen Unterstützung durch Mäzene gesprochen werden.

Ebenso wenig gab es in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts städtische oder staatliche Unterstützung für die Musikvereine. Erst im späteren 19. Jahrhundert wurden sie durch die Gemeinde, Stadt oder Staat regelmässig unterstützt⁴¹⁰. Erste Unterstützung erhielten vor allem die Musikvereine, die sich im Kaiserreich von Österreich-Ungarn befanden. Die *Gesellschaft der Musikfreunde* erhielt erstmals 1843

⁴⁰⁴ Bary 1937, Frankfurter Museumsgesellschaft, S. 21; Weber HI 1958b, Die Museumsgesellschaft in der Zeitgeschichte, S. 9.

⁴⁰⁵ Bary 1937, Frankfurter Museumsgesellschaft, S. 23.

⁴⁰⁶ Wien: Statuten MV 1814, § 83. Zur patriotischen Dimension der Gründung der Gesellschaft der Musikfreunde, die der Terminus «Vaterland» impliziert, vgl. Kapitel 5.3.

⁴⁰⁷ Perger/Hirschfeld 1912, Gesellschaft der Musikfreunde Wien, S. 49.

⁴⁰⁸ Perger/Hirschfeld 1912, Gesellschaft der Musikfreunde Wien, S. 84f.

⁴⁰⁹ Brück 1992, Erfurter Musikverein, S. 29.

⁴¹⁰ Einige weitere Angaben dazu finden sich in Kapitel 4.1 im Zusammenhang mit der Frage der Professionalisierung der Musikvereinsorchester.

eine staatliche Unterstützung, die zunächst auf drei Jahre befristet war⁴¹¹. Der *Steiermärkische Musikverein* hingegen bezog schon ab 1839 regelmässig einen kleinen Beitrag, der sich Ende der 1850er Jahre dann erhöhte⁴¹². Die Beträge fielen meist anfangs klein aus, oder die Kommune unterstützte die Vereine durch die Erlassung oder starke Ermässigung der Konzertsaalmiets, da viele der bespielten Säle in städtischer Hand waren. Ebenso gibt es erste Hinweise, dass einige Banken anfangen, die Musikvereine offiziell zu unterstützen. So erhielt die *Philharmonische Gesellschaft* in Laibach Geld von der Krainischen Sparkasse⁴¹³. Insofern kann man zum jetzigen Zeitpunkt sicher sagen, dass nach 1850 die Finanzierung der Ausgaben der Musikgesellschaften sich teilweise drastisch veränderte. Durch die städtische oder staatliche Unterstützung erhielten sie einen anderen, repräsentativeren Status als zuvor. Die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts allerdings war geprägt von der Existenz der Musikvereine, die die Aufgaben ihrer Gesellschaft nur durch die Mitgliederbeiträge und Konzerteinnahmen finanzierten, egal ob es sich um Musikvereine mit Dilettanten- oder Berufsorchester handelte⁴¹⁴. Das Fehlen von Mitteln für grössere Investitionen wie der Bau eines eigenen Konzertsaales oder das Gehalt von Musikdirektoren war allgegenwärtig. Profit jedenfalls war im deutschsprachigen Raum nicht aus den Gesellschaften zu schlagen.

3.4 Die Mitglieder

3.4.1 «Jeder Gebildete von unbescholtenem Rufe kann Mitglied des Vereins werden»⁴¹⁵. Soziale Zusammensetzung

Die Statuten der Musikvereine wurden, was die Aufnahme der Mitglieder betrifft, immer recht offen formuliert. Sätze wie: «Der Verein besteht aus Gliedern aller Stände. Alle haben gleiche Rechte, gleiche Pflichten»⁴¹⁶ finden sich immer wieder. Man bekommt den Eindruck, dass tatsächlich jeder Musikliebhaber an den Musikgesellschaften teilnehmen konnte, wenn er nur wollte. Dies gilt auch für die Gesetze der *Allgemeinen Musikgesellschaft Zürich*, die sich sehr weltoffen zeigen:

⁴¹¹ Perger/Hirschfeld 1912, Gesellschaft der Musikfreunde Wien, S. 52.

⁴¹² Bischoff 1890, Chronik des steiermärkischen Musikvereins, S. 103f. und 146.

⁴¹³ Bock 1902, Philharmonische Gesellschaft in Laibach, S. 28.

⁴¹⁴ Auch das *Gewandhausorchester* brüstete sich damit, die Konzerte gänzlich durch die Einnahmen an den Konzerten zu bezahlen. Vgl. etwa Dörffel 1884, Gewandhauskonzerte 1781-1881, S. 62.

⁴¹⁵ Münster: Statuten MV 1828, § 10. Der ganze Satz aus diesem Paragraph lautet: «Jeder Gebildete von unbescholtenem Rufe kann Mitglied des Vereins, und, wenn er sich über seine musikalische Fähigkeit ausweisen kann, wirkliches Mitglied desselben werden.»

⁴¹⁶ Graz: Statuten MV 1821, § 2.

Jeder thätige oder auch blos paßive Musikfreund, kann unter der Bedingung, den Statuten der Gesellschaft in allen Theilen Folge zu leisten, in dieselbe aufgenommen werden, zu welchem Ende er sich bey dem Praesidio der Gesellschaft um den vorläufigen Zutritt und die Einsicht der Statuten, und bey der nächsten Bottversammlung [= Hauptversammlung] um die förmliche Annahme zu melden hat. Die Wahl geschiehet von der Gesellschaft durch das geheime Stimmenmehr.⁴¹⁷

Auch dieser Paragraph scheint zu implizieren, dass wie in jedem anderen Musikverein so auch hier jeder Musikinteressierte in und um Zürich Mitglied werden konnte. Tatsächlich aber war die *Allgemeine Musikgesellschaft Zürich* (AMG) eine Vereinigung, deren Mitglieder zu grossen Teilen aus exklusiven Bevölkerungskreisen stammten. Im Jahr 1812, als die Gesellschaft gegründet wurde, bestand mehr als die Hälfte der Mitglieder aus ‚alten‘, also in der Zeit vor der Helvetik führenden Zürcher Familiengeschlechtern. Albert Tanner hat deutlich aufgezeigt, dass diese – die im Übrigen nur einen Bruchteil der Gesamtbevölkerung ausmachten – noch bis nach 1870 weiterhin tonangebend waren, was ihren Reichtum und somit ihren Status betrifft⁴¹⁸. Viele dieser Familien waren im 19. Jahrhundert weiterhin politisch und wirtschaftlich aktiv und bildeten immer noch weitgehend die Elite der Stadtbevölkerung. Aus den Mitgliederlisten der AMG aus den Jahren 1812 und 1824 (demselben Jahr, aus dem die oben zitierte Stelle stammt) lässt sich errechnen, dass 1812 55% und 1824 54% der Mitglieder aus führenden Zürcher Geschlechtern stammten. Auch zehn Jahre später, also im Jahr 1834, hatte sich das Bild nicht geändert: 54% oder 51 der insgesamt 94 Mitglieder stammten aus den alten führen Zürcher Familiengeschlechtern⁴¹⁹. Dies ist im Vergleich zum Anteil dieser Familien in der Gesamtbevölkerung eine überproportionale Vertretung im Musikverein, und diese Tatsache zeigt sehr schön auf, dass die Gesellschaft durchaus einen exklusiven Charakter hatte, auch wenn die Statuten ein anderes Bild zu zeichnen versuchen. Zudem waren weitere Persönlichkeiten in der AMG vertreten, die zwar nicht als bedeutende Familiengeschlechter in Zürich bezeugt sind, die aber enge Kontakte zu diesen hatten (und somit auch zur höheren bürgerlichen Gesellschaftsschicht zu

⁴¹⁷ Zürich: Statuten AMG 1824, § 3.

⁴¹⁸ Tanner 1995, Bürgertum in der Schweiz, S. 122-126.

⁴¹⁹ Zürich: Mitgliederverzeichnis AMG 1, 2 und 3; Mitgliederverzeichnis von 1824 und 1834.

Abgedruckt im Dokumentenband, Druck i. V.

Folgende Familiennamen waren in der AMG vertreten: Bodmer, Bürkli, Escher, Esslinger, Finsler, Füssli, Hess, Hirzel, Hofmeister, Holzhalb, Hottinger, Landolt, Lavater, von Meiss, Meyer von Knonau, von Muralt, Nüscheler, von Orell, Ott, Pestaluz (= Pestalozzi), Rahn, Schinz, Schulthess, Stockar, Ulrich, Usteri, Werdmüller, Wyss, Ziegler. Für eine genaue Auflistung der Mitglieder und ihre Auswertung hin auf die Nachnamen vgl. ebenfalls den Dokumentenband.

zählen sein dürften), selbst in hohen Positionen in der kommunalen Politik arbeiteten oder wirtschaftlich sehr bedeutend waren⁴²⁰.

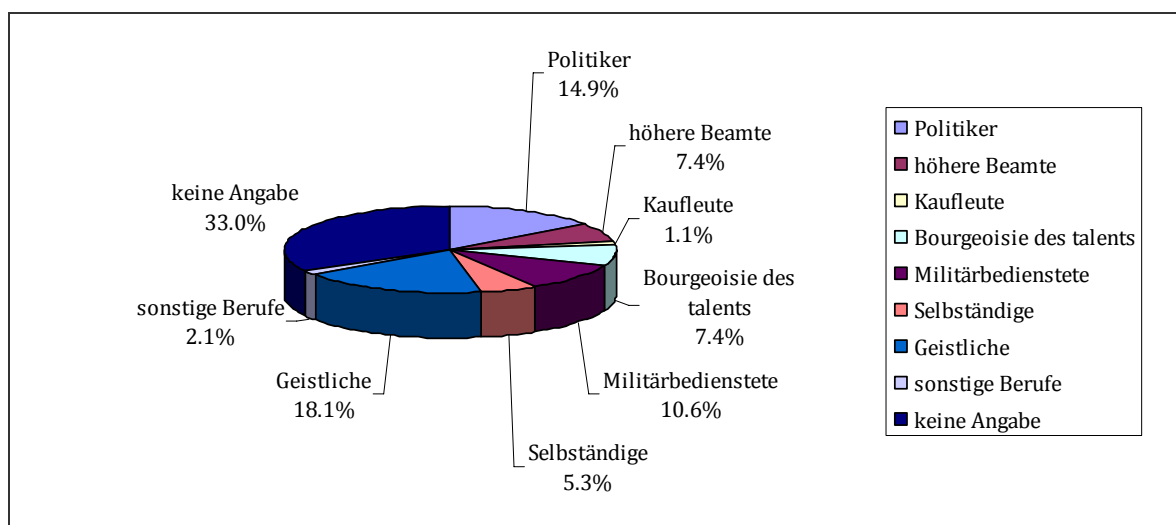


Abbildung 7: Berufe der Mitglieder der Allgemeinen Musikgesellschaft Zürich 1834⁴²¹

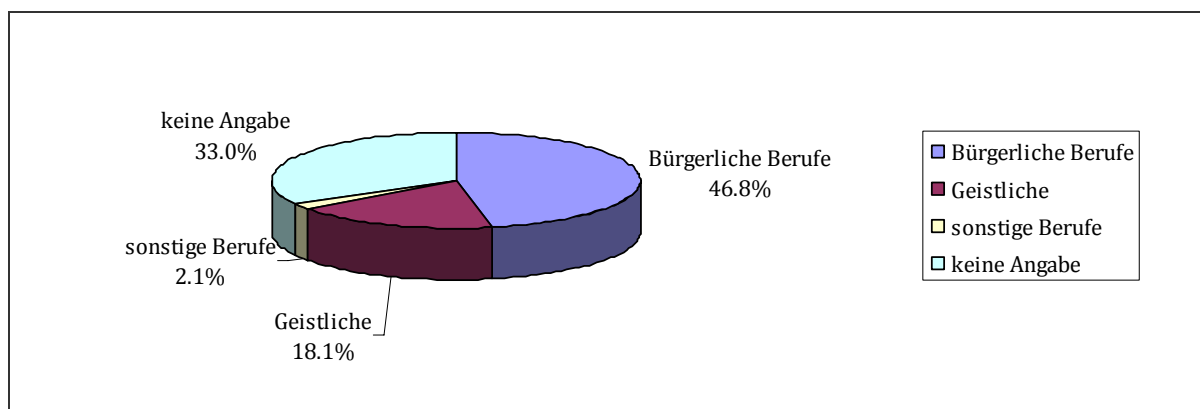


Abbildung 8: Berufe der Mitglieder der Allgemeinen Musikgesellschaft Zürich 1834 (vereinfacht)

Zum gleichen oder vielmehr noch deutlicherem Ergebnis gelangt man, wenn man sich die Berufe der Mitglieder genauer ansieht⁴²². In der Mitgliederliste von 1834 wurden

⁴²⁰ Zu nennen wären etwa u. a. Peter von Salis-Soglio, ein Mitglied des Hauptstammes des bedeutenden Graubündner Adelsgeschlechts; Hans Georg Nägeli (1773-1836), Verleger, Chorleiter, Musikalienhändler, später Erziehungsrat; Junker Balthasar Reinhardt (1756-1824), Schultheiss, Bruder des Bürgermeisters und Landammannes der Schweiz Hans von Reinhardt (1755-1835); Ludwig Jakob Schweizer (1788-1850), Dekan und Pfarrer in Wila, führte rege Korrespondenz u. a. mit Johann Caspar von Orelli (1787-1849), dem Philologen und Begründer der zürcherischen Kantonsschule und Universität, mit Johann Jakob Hottinger (1783-1860), Historiker und Regierungsrat und mit Hans Conrad Escher von der Linth (1767-1823), Naturwissenschaftler, Staatsrat und Planer bzw. Durchführender der Korrektur der Linth (Linthkanal).

⁴²¹ Basierend, wie die folgenden Auswertungen aus dem Jahr 1834, auf: Zürich: Mitgliederverzeichnis AMG 1834.

von insgesamt 94 Mitgliedern 63 Personen mit Berufsbezeichnung eingetragen⁴²³. Zwei Drittel dieser genauer Benannten übten Berufe aus, die man als typisch bürgerlich⁴²⁴ oder gar als zur Führungsschicht der Zürcher gehörig bezeichnen kann. Allein 14 Personen waren in politischen Ämtern tätig⁴²⁵, zehn Personen waren sonstige (höhere) Beamte und zehn weitere Personen stammten aus dem Militär (vgl. auch Abbildung 7 und Abbildung 8). Alle diese Berufsgattungen gehörten, wie in Kapitel 2.3.1 aufgezeigt wurde, zur Schicht des (elitären) Bürgertums.

Eine Durchsicht des Vorstandes der AMG aber zeichnet das deutlichste Bild von der Exklusivität der Zürcher Musikgesellschaft: Sämtliche Präsidenten der AMG von 1812 bis 1866 stammten aus den alten führenden Zürcher Familiengeschlechtern: Junker Hans Conrad Escher (Amtszeit 1812-1814), Junker Hans Conrad Meiss (1815-1820), Heinrich Schulthess (1820-1827), Salomon Rahn (1827-1834) und Hans Conrad Ott-Usteri (1834-1866). Ebenso stammten alle Vizepräsidenten aus alten Zürcher Geschlechtern. Überhaupt sind die Vorstandsämter im Vergleich zum Anteil der benannten Familien nochmals überdurchschnittlich durch diese vertreten⁴²⁶.

Das Beispiel aus Zürich ist in der deutschsprachigen Landschaft der Musikvereine durchaus keine Ausnahme. Viele der Gesellschaften waren exklusiv besetzt. Um ein zweites Beispiel anzufügen, sei die Kölner *Musikalische Gesellschaft*, deren Mitglieder 1827 in die *Concert-Gesellschaft* (diejenige Gesellschaft, welche später die Gürzenich-Konzerte organisierte) übergingen, noch kurz dargestellt. Aus den Angaben der Festschrift von 1912 (weitere Quellen sind leider nicht überliefert) lässt sich schliessen, dass der grösste Teil der Mitglieder Kaufleute oder städtische Beamte war. Auch einige Vertreter der Bourgeoisie des talents wie Richter, Advokaten und Ärzte, sind im Gründungsjahr der Gesellschaft, 1812, als Mitglieder verzeichnet⁴²⁷. Die Festschrift führt denn auch wenig überraschend zur weiteren Entwicklung aus:

Blättert man die Listen durch, so gewinnt man die Überzeugung, daß die Gesellschaft schon nach fünfzehnjährigem Bestehen nicht nur die musikbegeisterten Persönlichkeiten Cölns, sondern auch die Angehörigen der ersten und intelligentesten Kreise Cölns vereinigte, denen sich dann alsbald noch

⁴²² Zürich: Mitgliederverzeichnis AMG 3.

⁴²³ Die restlichen Personen tragen entweder eine genauere Wohnbezeichnung oder gar keine Spezifizierung. Die fehlende Berufsbezeichnung ist schwer zu werten. Eine Unwissenheit über den Beruf der nicht genauer bezeichneten Personen ist eher unwahrscheinlich. Möglich ist die Annahme, dass eine fehlende Berufsbezeichnung darauf hinweisen könnte, dass man wusste, wer diese Person war, um die es sich handelte, somit eine genauere Benennung überflüssig war. Bei jungen Personen weist das Fehlen einer genaueren Bezeichnung wahrscheinlich aber eher darauf hin, dass die betreffende Person noch in Ausbildung war. Die meisten Mitglieder der AMG traten mit 18-20 Jahren ein.

⁴²⁴ Ausführungen zum Bürgertum und seinen Berufszweigen: vgl. Kapitel 2.3.1.

⁴²⁵ Darunter zu finden sind Staatsschreiber, Regierungsräte, Stadträte und Ratsherren.

⁴²⁶ Eine Übersicht der Ämter findet sich im Dokumentenband, Druck i. V.

⁴²⁷ Wolff 1912, *Musikalische Gesellschaft Köln*, S. 15.

die Träger anderer in Cöln besonders klangvoller Namen, wie Richartz, Wittgenstein, Mevissen, Oppenheim, vom Rath, Schnitzler, Heuser, Heimann, Stein usw. gesellten.⁴²⁸

Die Liste der Musikgesellschaften, deren Mitglieder aus der Beamtenschaft, der Kaufmannschaft und der Bourgeoisie des talents stammten, könnte beliebig verlängert werden⁴²⁹, und somit wird die Aussage von Ralf Roth, dass das «soziale Spektrum des Vereinswesens in vielen Städten und Gemeinden eng begrenzt»⁴³⁰ war, nämlich auf die Schicht des elitären Bürgertums und Teile des Adels, vollumfänglich bestätigt.

Aus Mommsens Untersuchung zu Kunst- und Museumsvereinen im 19. Jahrhundert erfahren wir, dass die Aufnahme eines Bürgers in diese Vereine «indirekt dessen Respektabilität» garantierte:

Die Bürger konnten darauf setzen, dass die Mitgliedschaft in einem Kunstverein oder seltener einem Museumsverein der eigenen gesellschaftlichen Rangstellung förderlich sein und diese gebührend unterstreichen werde. Die Mitgliedschaft war im übrigen in der Regel an den Erwerb von Vereinsaktien bzw. die Zahlung hoher Mitgliedsbeiträge gebunden.⁴³¹

Der Unterschied zwischen Kunst- und Museumsvereinen zu den Musikgesellschaften war aber, um dies an dieser Stelle einmal herauszuheben, dass die Mitgliedschaft in einem Musikverein eine aktive Teilnahme voraussetzte oder zumindest erwünscht war, während die Mitgliedschaft in einem Kunstverein ‚nur‘ eine passive Betrachtung, nicht aber die eigenhändige Ausübung von Kunst (Malerei, Plastikhauerei etc.) verlangte. Dennoch sind die Strukturen zwischen Kunstvereinen und Musikvereinen wohl miteinander vergleichbar.

Wenn wir die soziale Zusammensetzung der Mitglieder der Musikvereine betrachten, so dürfte zumindest Mommsens Feststellung, die für Kunst- und Museumsvereine gilt, auch auf die Musikgesellschaften zu übertragen sein. Das Aufnahmeverfahren für neue Mitglieder, von dem wir in Kapitel 5.1 noch Näheres erfahren werden, deutet ebenfalls darauf hin. Es war oft der Fall, dass ein neues Mitglied von schon bestehenden Mitgliedern vorgeschlagen werden musste, was eine gewisse Exklusivität von vornherein wahrte und nicht jedermann den Zutritt ermöglichte. So wurde der Status der Mitgliedschaft hoch gehalten.

⁴²⁸ Wolff 1912, Musikalische Gesellschaft Köln, S. 17.

⁴²⁹ Weitere Beispiele, deren Quellen es erlauben, eine aussagekräftige Auswertung zu machen, wären zum Beispiel der *Erfurter Musikverein*, das *Privatconcert* in Bremen, die *Philharmonische Gesellschaft* in Laibach und in Berlin und der *Musikverein* in Münster, um nur einige zu nennen.

⁴³⁰ Roth 1996, Bildungsgedanke und bürgerliches Assoziationswesen, S. 132.

⁴³¹ Mommsen 2000b, Kunst- und Museumsvereine, S. 49.

Mommsen stellt in demselben Text ebenfalls fest, dass das gesamte Netzwerk der bürgerlichen Vereine einerseits personell untereinander eng verflochten, aber vor allem auch mit der Kommune, den städtischen Verwaltungen und Regierungsämtern verbunden war⁴³². Diese Aussage deckt sich mit den Untersuchungen zur Lage bei den Musikvereinen. Es ist grundsätzlich zu beobachten, dass Leute aus der Regierung oder ihrem direkten Umfeld in fast jedem Musikverein des frühen 19. Jahrhunderts zu finden sind⁴³³. Sie machten einen relativ hohen Anteil der Mitglieder aus, vor allem aber sind sie oft in der Position der Vorstandsmitglieder zu finden. Ihr politischer Einfluss in der Stadt oder Gemeinde ist für die jeweiligen Gesellschaften nicht zu unterschätzen. Er ermöglichte vielleicht sogar die langfristige finanzielle Sicherung der Vereine in der Zeit der Professionalisierung, in der die Vereine ohne die städtische Hilfe oft nicht ausgekommen wären.

Diese Ergebnisse überraschen eigentlich nicht, achtete doch gerade die neu entstehende Bürgerklasse oder Bürgerschicht darauf, ihren politischen Status in vielerlei Hinsicht zu festigen, eben auch durch Ausübung von Kultur und politischen Ämtern. Zudem wurde mehrfach von Historikern betont, dass die Bürger ihren Status durch das Vereinswesen zu stärken versuchten und verstanden⁴³⁴. Die Präsenz der Eliten in den Musikgesellschaften erklärt auch zu einem gewissen Teil die langjährige Erfolgsgeschichte der teilweise noch heute bestehenden Musikvereine und schliesslich deren Übernahme in den städtischen bzw. staatlichen Kulturretat. Die Aufführung von Musik diente Herrschern mindestens seit der Renaissance bei grossen Festen und Empfängen als Repräsentationsmittel. Waren also Regierungsmitglieder in Musikvereinen als Mitglieder und Ausübende vertreten, so bedeutet dies, dass durchaus die oberen Schichten der Bevölkerung in der jeweiligen Stadt darin verkehrten und die Konzerte besuchten. Dies brachte sowohl Status für den Verein als für deren Mitglieder mit sich, aber auch die Bedeutung von Ausübung von Musik und der Musik als Kulturgut der bürgerlichen Schicht. Die Musikvereine dienten also letztlich durch die Mitgliedschaft von Politikern und hohen Beamten, neben weiteren Kulturinstitutionen wie beispielsweise Museum oder Opernhaus, der Repräsentation der Kommune und waren (und sind) es deswegen durchaus wert, durch die städtische Hand bezahlt oder zumindest unterstützt zu werden.

⁴³² Mommsen 2000b, Kunst- und Museumsvereine, S. 47.

⁴³³ Nur wenige Beispiele wären die weiter oben beschriebene *Allgemeine Musikgesellschaft Zürich*, das *Gewandhauskonzert* in Leipzig, deren Direktionsmitglieder oft auch hohe städtische Beamte waren, die *Gesellschaft der Musikfreunde* in Wien, die *Philharmonische Gesellschaft* in Laibach oder auch die *Museumsgesellschaft* in Frankfurt.

⁴³⁴ Vgl. die Ausführungen in Kapitel 2.3; Mommsen 2000b, Kunst- und Museumsvereine; Mommsen 2000c, Kunst als Instrument der Legitimierung; Nipperdey 1972, Verein als soziale Struktur, S. 189.

Neben Beamten und der Bourgeoisie des talents fand sich in einigen Musikvereinen auch eine nicht unerhebliche Anzahl Intellektueller oder Akademiker, die aus den unterschiedlichsten Berufsfeldern stammten. Es lohnt sich, die Zusammensetzung der Mitglieder etwas genauer zu betrachten, denn obwohl die Mitglieder zum grössten Teil Bürgerliche waren, so war der Charakter des *Steiermärkischen Musikvereins* in Graz nicht derselbe wie derjenige der *Philharmonischen Gesellschaft* in Berlin. Das liegt daran, dass ein Bürger aus den verschiedensten Berufszweigen kommen konnte und der Begriff des Bürgers daher heute eher unscharf auf uns wirkt. Im Falle von Graz wurde der Musikverein ursprünglich als «academischer Musik-Verein»⁴³⁵ 1815 gegründet und bestand zunächst aus 30 Studierenden, die sich jeden Dienstag und Donnerstag zum gemeinsamen Musizieren trafen⁴³⁶; er stellte also einen rein intellektuellen Kreis dar. Erst durch eine Vorschrift des Staates wurde der Anteil der Akademiker auf ein Drittel reduziert⁴³⁷. Durch diese Regelung der Obrigkeit wurden nach dem Vorbild der Wiener *Gesellschaft der Musikfreunde* weitere bürgerliche Kreise in den Verein integriert. Die Berliner *Philharmonische Gesellschaft* hingegen war eine Zusammenkunft von Bürgern, die von Anfang an zu einem grossen Teil aus Kaufleuten, die teilweise sehr vermögend waren, zu einem weiteren Teil aus Beamten und ‚nur‘ einigen wenigen Intellektuellen bestand⁴³⁸. Wenn man also von «Bürgern» als Mitgliedern von Musikvereinen sprechen darf, so ist dies stets als Oberbegriff zu verstehen. Die jeweilige berufliche Zusammensetzung variierte von Ort zu Ort und war von der Umgebung abhängig. Die Gründung des *Steiermärkischen Musikvereins* muss wohl als die Gründung einer Gesellschaftsschicht angesehen werden, die sich intellektuell einen eigenen Raum im österreichisch-ungarischen Reich zu schaffen versuchte, daran aber schliesslich scheiterte. Die Statuten erhielten erst 1821, nach mehrmaliger Umarbeitung im Sinne der Obrigkeit, die kaiserliche Genehmigung⁴³⁹. Es gefiel dem konservativen Staat offensichtlich nicht, dass sich Akademiker zusammenschlossen; er «hatte kein Interesse an der vereinsmäßigen Massierung intellektueller Kreise und fürchtete subversive Tätigkeit»⁴⁴⁰. Die Vereinigung der Mitglieder in Berlin zur *Philharmonischen Gesellschaft* fand jedoch in einem gänzlich anderen Umfeld statt. Im preussischen Berlin, in der Grossstadt, traten jüdische Kaufleute und Bankiersfamilien und deren Freunde oder Bekannte zusammen, um

⁴³⁵ Kaufmann E 1990, Musikverein für Steiermark, S. 53: auf der Abbildung des ältesten erhaltenen Programmzettels zu erkennen.

⁴³⁶ Graz: Statuten MV 1815, § 3.

⁴³⁷ Kaufmann E 1990, Musikverein für Steiermark, S. 43f.

⁴³⁸ Eine Mitgliederliste der *Philharmonischen Gesellschaft* findet sich weiter unten im Kapitel.

⁴³⁹ Kaufmann E 1990, Musikverein für Steiermark, S. 54.

⁴⁴⁰ Kaufmann E 1990, Musikverein für Steiermark, S. 43.

eine musikalische Gesellschaft zu gründen und gemeinsam zu musizieren. Einen eigenen Raum in Abgrenzung zur politischen Umwelt zu schaffen, war hier wohl eher nicht das vorrangige Ziel. Leider wissen wir bisher gar nichts über die Hintergründe des Entstehens der Gesellschaft. Wir haben es hier jedoch mit Personen zu tun, die durchaus vermögend waren und sich dieses selbst erarbeiteten oder erarbeitet hatten, was im Falle der Gruppe der Studierenden in Graz sicherlich in weit geringerem Masse zu erwarten ist. Der Charakter der Berliner *Philharmonischen Gesellschaft* ist noch um einiges elitärer und auserlesener einzuschätzen als im Grazer Beispiel, vor allem zu dessen Anfangszeit⁴⁴¹. Es gab also aller Wahrscheinlichkeit nach Abstufungen im Grad der Exklusivität der Mitglieder⁴⁴², deren Untersuchung hier aber zu weit führen würde.

Bei der Untersuchung der sozialen Zusammensetzung der Vereinsmitglieder fällt auf, dass auch der Adel in einigen Musikvereinen recht gut vertreten war⁴⁴³. Das wohl bekannteste Beispiel ist die *Gesellschaft der Musikfreunde* in Wien. Der erste provisorische Ausschuss setzte sich aus folgenden Namen zusammen: Fürst Josef von Lobkowitz (Vorsitzender), Anton Graf von Apponyi, Moritz Graf von Dietrichstein, Moritz Graf von Fries, Vinzenz Hauschka, Nikolaus Freiherr von Krufft, Ignaz Mosel, Antonio Salieri, Josef Sonnleithner, Johann Trost, Professor Johann Zizius und Nikolaus von Zmeskall. Somit bestand das erste provisorische Leitungsgremium zur Hälfte aus Adligen⁴⁴⁴, was den durchaus patriotischen Impuls der Gründung unterstreicht. Überhaupt war der Anteil des Adels in der *Gesellschaft der Musikfreunde* sehr hoch; ziemlich genau ein Fünftel der über 500 Musikinteressierten, welche sich in der Liste zur Gründung des Vereins eintrugen, waren Adlige oder Nobilitierte⁴⁴⁵. Wie Erich Wolfgang Partsch in seinem Aufsatz zur *Gesellschaft der Musikfreunde* vermerkte, ging es für die Bürgerlichen bei der Gründung dieses Vereins «um eine neue Präsentationsform in der Öffentlichkeit», während es für den Adel «unter geänderten Bedingungen eine Möglichkeit zur Fortsetzung alter

⁴⁴¹ Dies zeigt sich auch in der Höhe der jährlichen Mitgliederbeiträge: In Berlin war der jährliche Beitrag mit 16 rthl jährlich angesetzt, in Graz war dieser Beitrag für Akademiker gerade mal ein Viertel so viel, für Nicht-Akademiker halb so viel. Vgl. Berlin: Zirkulare MV 1830/31 und 1837/38; Graz: Statuten MV 1817, § 31 u. 33; Graz: Statuten MV 1821, § 38 u. 40.

⁴⁴² So war die Zusammensetzung der Mitglieder des *Erfurter Musikverein* offenbar nicht so exklusiv wie in der Berliner *Philharmonische Gesellschaft*. Die Mitgliederlisten des Erfurter Musikvereins aus den Jahren 1830 und 1833 zeigt uns eine eigentümliche Mischung aus Beamten, Personen aus dem Militär und Lehrern. Vor allem der Anteil der Lehrer (offenbar keine Akademiker) scheint hier höher gewesen zu sein als in anderen Musikvereinen. Vgl. Erfurt: Zirkular Erfurter MV 1830 und 1833.

⁴⁴³ Praktisch keine Adelspersonen waren in der *Allgemeinen Musikgesellschaft Zürich* zu finden. Das überrascht kaum, war Zürich doch eine Stadt von Patriziern.

⁴⁴⁴ Perger/Hirschfeld 1912, *Gesellschaft der Musikfreunde* Wien, S. 8.

⁴⁴⁵ Partsch 2007, *Gesellschaft der Musikfreunde* in Wien im Vormärz, S. 182.

Traditionen und zu finanziellem Engagement»⁴⁴⁶ darstellte. Vielmehr ist aber noch herauszuheben, dass die Gründung auch einem patriotischen Impuls zu verdanken war. Adel und Bürgertum arbeiteten hier ganz offensichtlich eng zusammen. Die Namensliste für die Interessenten wurde im Palais des Anton Isidor Fürst von Lobkowitz ausgelegt, eine Geste, welche diese gemeinschaftliche Arbeit und die Unterstützung einer bürgerlichen Vereinigung seitens des Adels offen zeigt. Beide Gesellschaftsschichten hatten auch das gleiche Ziel: die «Emporbringung» der österreichischen Kunst. Dies erklärt zu einem grossen Teil die hier sehr enge Zusammenarbeit⁴⁴⁷.

Am leitenden Ausschuss meinte Partsch in seiner Untersuchung zu erkennen, dass der Adel sich immer mehr zurückgezogen habe. 1815 waren hier noch recht viele Adlige anzutreffen, doch 1840 sind die adligen Nachnamen fast gänzlich verschwunden, trotz der erhöhten Anzahl an Mitgliedern im Ausschuss⁴⁴⁸. Auch Mommsen vertritt die Meinung, dass der lokale Adel im Allgemeinen nur zu Beginn des 19. Jahrhunderts eine erhebliche Rolle gespielt hätte, dass dessen Einfluss aber langfristig stark abgenommen hätte⁴⁴⁹. Jedoch ist das von Partsch gezeichnete Bild bei weiterer Betrachtung nicht mehr ganz so eindeutig. Durchforstet man die Festschrift von 1912, so findet man durchaus auch noch in den 1850er Jahren mehrere Adlige, gerade in der Leitung des Vereins. Landgraf von Fürstenberg trat beispielsweise als Präsident der Gesellschaft 1851 zurück. Daraufhin wandte man sich an zwei Grafen, den Grafen Salm und den Grafen Waldstein und bat dieselben um Übernahme des Präsidentenamtes. Beide jedoch entschlossen sich, die Aufgabe nicht zu übernehmen. Der Verein suchte weiter und wurde schliesslich fündig in einem weiteren Adligen, Fürst Eduard Schönburg-Hartenstein, der die Führung der Gesellschaft bis 1860 übernahm⁴⁵⁰. Nach ihm übernahm Fürst Konstantin von Czartoryski für vier Jahre dieses Amt. 1860 bestand die Direktion aus 16 Personen; unter diesen befanden sich zwei Barone, ein Fürst und zwei weitere adlige oder nobilitierte Personen, Dr. von Breuning und ein Herr von Dratschmiedt. Die restlichen zwei Drittel der Direktionsmitglieder waren allesamt mit einem Dokortitel versehen, dürften also Akademiker oder Ärzte gewesen sein⁴⁵¹. Von einem Rückzug der Adligen in der Leitung der *Gesellschaft der Musikfreunde* kann also keineswegs die Rede sein. Vielmehr verstanden sie es, sich den Vereinsangelegenheiten anzunehmen und vor allem zu kontrollieren. Dies taten sie im übrigen auch im finanziellen Bereich, indem

⁴⁴⁶ Partsch 2007, Gesellschaft der Musikfreunde in Wien im Vormärz, S. 182.

⁴⁴⁷ Weitere Gedanken dazu vgl. Kapitel 5.3.

⁴⁴⁸ Partsch 2007, Gesellschaft der Musikfreunde in Wien im Vormärz, S. 185.

⁴⁴⁹ Mommsen 2000b, Kunst- und Museumsvereine, S. 50.

⁴⁵⁰ Perger/Hirschfeld 1912, Gesellschaft der Musikfreunde Wien, S. 82.

⁴⁵¹ Perger/Hirschfeld 1912, Gesellschaft der Musikfreunde Wien, S. 83.

sie die Gesellschaft immer wieder mit Geldern unterstützten⁴⁵². Wahrscheinlich ist es richtig, dass sich der Anteil des Adels im Verlaufe des 19. Jahrhunderts in der *Gesellschaft der Musikfreunde* verkleinerte, doch der Einfluss des Adels in der Leitung derselben nahm offensichtlich nicht oder nur in geringem Masse ab.

Doch nicht nur in der kaiserlichen Residenzstadt finden sich Adlige als Mitglieder der Musikvereine. Die *Philharmonische Gesellschaft* in Laibach wies ebenfalls einen ziemlich grossen Anteil an Adligen vor. Von 136 Mitgliedern im Jahr 1805 waren 38 Personen von Adel; «und zwar begegnen wir den geehrtesten Namen des Landes»⁴⁵³, schreibt Friedrich Keesbacher in seinem Buch von 1862. Der Anteil des Adels machte zu diesem Zeitpunkt also mehr als ein Viertel aus, nämlich knapp 28% der gesamten Mitglieder. Auch der *Musikverein* in Münster war mit Adelspersonen durchsetzt⁴⁵⁴. 1821 traten hier folgende zehn Adelspersonen und allenfalls Nobilitierte als Solisten auf (die Vornamen konnten leider in den meisten Fällen nicht rekonstruiert werden): Ignaz (?) Freiherr von Landsberg Velen, Major von Beyer, Frau von Olfers, Fräulein Chr. von Olfers, Justizrat von Vagedes, Freiherr von Wintgen, Gebrüder von Heister, Fräulein Lisette von Druffel, Fräulein M. von Druffel und Fräulein von Schelver⁴⁵⁵. Auch hier können wir wie im Wiener Beispiel eine Zusammenarbeit zwischen alten (in diesem Fall katholische Fürsten) und neuen Führungseliten (preussischer Adel) erkennen, was auf einen patriotischen Hintergrund der Entstehung des Musikvereins hinweist⁴⁵⁶. Fünf Jahre später traten acht verschiedene Adlige in den Konzerten des Vereins auf⁴⁵⁷. Es fehlen die Konzertprogramme von 1829 bis 1834, und die späteren, gedruckten Konzertprogramme geben keine Information mehr zu den auftretenden Solisten, weshalb auch keine Angaben zu den folgenden Jahrzehnten gemacht werden kann. Bloss die Festschrift von Felix Hase gibt eine Ahnung davon, dass noch bis in die 1840er oder 1850er Jahre Adlige sich weiterhin als Solisten produzierten.

⁴⁵² Vgl. z. B. Perger/Hirschfeld 1912, *Gesellschaft der Musikfreunde* Wien, S. 49, 75 und 84f.

⁴⁵³ Keesbacher 1862, *Philharmonische Gesellschaft* Laibach, S. 35.

⁴⁵⁴ Lütteken 1994, *Bürgerliche Musikkultur* Münster, S. 167.

⁴⁵⁵ Münster: hs. Konzertprogramme MV, Januar 1821 bis Dezember 1821. Die Konzertprogramme vermerken jeweils die Solisten mit Namen.

⁴⁵⁶ Mehr dazu auch in Kapitel 5.3.

⁴⁵⁷ Münster: hs. Konzertprogramme MV, Januar 1826 bis Dezember 1826.

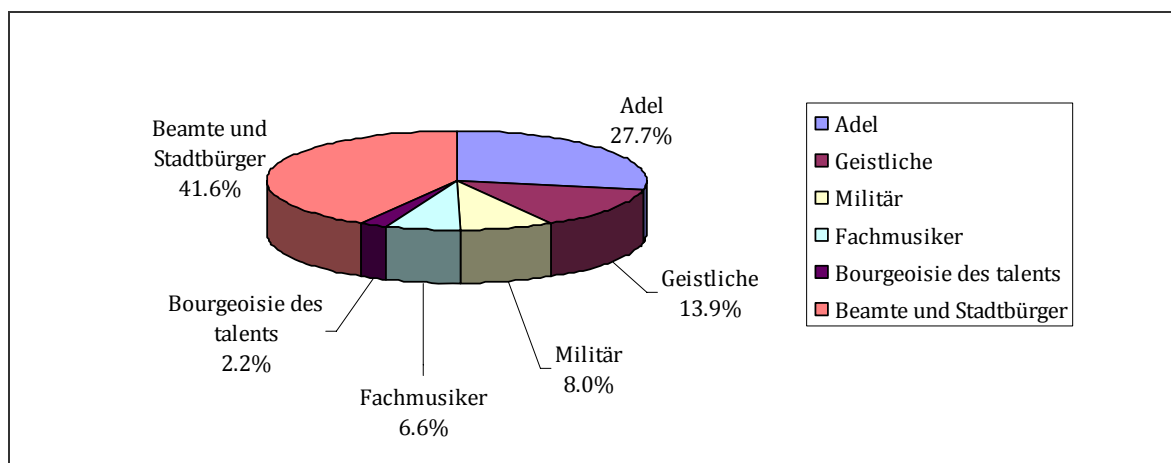


Abbildung 9: Soziale Zusammensetzung der Mitglieder der *Philharmonischen Gesellschaft* in Laibach 1805⁴⁵⁸

Ab den 1860er Jahren verschwinden sie schliesslich aus seiner Auflistung⁴⁵⁹. Leider ist es aufgrund fehlender Mitgliederzahlen und -listen nicht möglich, den tatsächlichen Anteil des Adels im *Musikverein* zu eruieren. Es ist aber zu vermuten, dass er kleiner als in Laibach und Wien war, zumal die letztere Stadt einen hohen Adelsanteil durch die Präsenz des Hofes hatte, an den das ehemals geistlich geprägte Münster nicht herangekommen sein dürfte.

Die Adligen im münsterischen *Musikverein* waren also nicht nur passive Mitglieder, sie musizierten mit den städtischen Beamten zusammen⁴⁶⁰. Berührungängste scheint es also zwischen Bürgerlichen und Adligen, zwischen alter und neuer Führungselite, zumindest in der Musik nicht gegeben zu haben⁴⁶¹. Es ist im Übrigen auch anzunehmen, dass sich die Adligen in der *Gesellschaft der Musikfreunde* ebenfalls an ein Instrument setzten und mit den restlichen Mitgliedern gemeinsam musizierten. Warum also gab es diese Zusammenarbeit? Dies kann mehrere Ursachen haben. Zunächst vertreten Historiker und Sozialwissenschaftler die Meinung, dass der Adel um und nach 1800 trotz der Restauration nach 1814/15 langfristig wesentlich an politischem Einfluss und ebenso an materiellem Reichtum eingebüsst habe. Eine daraus weiter entwickelte Theorie ist, dass sich dadurch viele Adlige eine

⁴⁵⁸ Basierend auf den Angaben von Keesbacher 1862, *Philharmonische Gesellschaft Laibach*, S. 35f.

⁴⁵⁹ Hase 1920, *Festschrift MV Münster*, S. 10-12. Jedoch sind seine Angaben mit einiger Vorsicht zu geniessen, da die verzeichneten Solisten immer nur eine Auswahl darstellen und somit unvollständig sind.

⁴⁶⁰ Ebenso spielte Prinz Woldemar von Schleswig-Holstein-Sonderburg-Augustenburg im *Musikverein Euterpe* mit und scheute sich nicht, «mit den Gesellen des Stadtmusikus öffentlich zu musiciren und die umfänglichsten Instrumente von einem Local ins andere zu schaffen». Whistling 1874, *Musikverein Euterpe Gedenkblatt*, S. 13.

⁴⁶¹ Ein weiteres Beispiel stellte die *Musikalische Akademie* in Mannheim dar, deren Publikum sich aus Adligen, Beamten und Offizieren zusammensetzte. Vgl. Nationaltheater-Orchester Mannheim 1929, *150 Jahre Musikalische Akademie*, S. 14.

eigene Hofkapelle nicht mehr leisten konnten⁴⁶². Ausserdem verlor die Hofmusik in Residenzstädten nach der Aufklärung scheinbar mehr und mehr ihren Repräsentationsstatus nach aussen, obwohl offenbar viele der Hofkapellen weiterhin Konzerte gaben und vielleicht auch einen höheren Qualitätsstandard hatten als in Musikgesellschaften⁴⁶³. Die Adligen orientierten sich möglicherweise an den neu entstehenden bürgerlichen Musikvereinigungen, um selbst musikalisch aktiv zu bleiben und das musikalische Geschehen mit beeinflussen zu können in einer Zeit, in welcher sich das musikalische Geschehen auch in bürgerlichen Kreisen zu regen anfang.

Vielmehr aber dürfte vor allem die innere Nähe der Musikgesellschaften zu den ehemaligen Verhältnissen am Hof des 18. Jahrhunderts den Ausschlag dafür gegeben haben, dass die Adligen sich mit diesen identifizieren konnten und wollten. Es ist zu vermuten, dass die Musikausübung in relativ geschlossenen Kreis, wie es in den Musikgesellschaften der Fall war⁴⁶⁴, eine mittels Idealen der bürgerlichen Bildungsidee realisierte Imitation der adligen Lebensweise darstellt. Die neue bürgerliche Schicht suchte womöglich durch diese Aneignung adliger Verhaltensweisen (etwa die selbsttätige Ausübung eines Musikinstruments wie am Hofe Friedrichs II. von Preussen, der Luxus eines Orchesters zur Rekreation und Bereicherung der frei zur Verfügung stehenden Zeit und die Repräsentation des eigenen Standes durch Musikkultur) eine Art Legitimation für die langfristige Übernahme der Macht über den Staat. Der Adel war im frühen 19. Jahrhundert dynamisch und eignete sich diese neue und doch überlieferte Form der Kulturausübung an, wodurch eine enge Zusammenarbeit entstand, die trotz alledem eine gewisse Distanz wahrte. Suchte doch der Adel, seine Regierungspositionen gegen die aufstrebende Bürgerschicht zu verteidigen.

Diese und weitere Thesen wie das Postulat, dass der Adel mit den Bürgerlichen zusammen arbeiten musste, um überhaupt weiterhin kulturell an der Macht bleiben zu können, müssten jedoch überprüft werden. Bisher wissen wir beispielsweise nur wenig bis gar nichts über die Funktion der Hofkapellen und den eventuellen Beiträgen aus den adligen Familien um diese Höfe in der deutschen Musikkultur des 19. Jahrhunderts. Auch die Forschung über den Adel im 19. Jahrhundert steht, etwa im Vergleich zur Bürgertumsforschung, noch in ihren Anfängen⁴⁶⁵.

⁴⁶² In Wien bedeuteten die Napoleonischen Kriege den finanziellen Ruin für die Aristokratie. In der Folge mussten sie ihre privaten Musikkapellen aufgeben; vgl. etwa Hanson 1985, *Musical life in Biedermeier Vienna*, S. 110-114.

⁴⁶³ Thrun 2009, Rang und Bedeutung des Hofkapellkonzerts im 19. Jh.

⁴⁶⁴ Vgl. Kapitel 5.1.

⁴⁶⁵ Für erste Literaturhinweise vgl. die letzten Abschnitte im Kapitel 2.3.1.

Die Angaben zum Thema «Juden in Musikvereinen» können zunächst nur vorläufige sein. Es scheint, als seien in den östlichen Gebieten Deutschlands die Juden stärker in den Musikvereinen vertreten gewesen als im Westen und Süden des ehemaligen Heiligen Römischen Reichs. Diese Tendenz ergab eine stichprobenartige Untersuchung der Mitglieder der Berliner *Philharmonischen Gesellschaft*, des *Erfurter Musikverein*, des *Münsterischen Musikverein* und der *Allgemeinen Musikgesellschaft Zürich*.

Viele der Mitglieder der *Philharmonischen Gesellschaft* in Berlin stammten aus jüdischen Familien. Der Musikverein stellt somit einen Sonderfall dar, ist aber durch die dortige besondere Geschichte der jüdischen Bevölkerung und Assimilation zu erklären. Es folgt zur Illustration eine Mitgliederliste, die wahrscheinlich im Jahr 1826, also kurz nach der Gründung der Gesellschaft, entstanden ist. Die Daten neben den Namen stellen den Zeitpunkt des Eintritts des jeweiligen Mitglieds in die Gesellschaft dar⁴⁶⁶:

Herr Kaufmann Bielfeld 1 Dec 1825
 Herr v. Brandel Excellenz 6 Dec 1825 königl. Schwedischer Gesandte
 Herr Forstcandidat v Beyer 3 Janr 1826
 Herr Profeßor Dr Casper 29 Nov 1825
 Herr Kaufmann Charton 26 Nov 1825.
 Herr Oberbürgermeister Deetz 20 Nov 1825
 Herr Dehn 19 Nov 1826.
 Herr Geh. Ober Reg. Rath Duncker 3 März 1826.
 Herr Kaufmann Eberty 26 Nov: 1825
 Herr Kaufmann Feska 28 Nov: 1825
 Herr Kaufmann J. W. Fischer 27 Nov 1825
 Herr Studiosus Frank 28 Nov 1825
 Herr Kaufmann Friedländer 28 Nov: 1825.
 Herr Kriegrath Hausmann 1 Dec 1825
 Herr Dr Jacobson 29 Nov: 1825
 Herr Rentier Jordan-Friedel 20 Nov 1825
 Herr Kaufmann Jores 22 Janr 1826.
 Herr Justizrath Kempf 29 Nov 1825.
 Herr Banquier Kielmann 1 Dec 1825.
 Herr Kaufmann ~~H-B-Lee~~ 29 Nov 1825
 Herr Kaufmann S A. Liebert 29 Nov 1825
 Herr A. Mendelssohn 20 Nov 1825
 Herr F. Mendelssohn-Bartholdy 20 Nov 1825
 Herr F Mendheim 27 Nov 1825
 Herr J Mendheim 28 Nov 1825
 Herr Baurath Moser 29 Nov 1825
 Herr Hofrath Nitschke 1 Dec 1825
 Herr Registrator Pahl 26 Nov 1825
 Herr General Lieutenant v Pirch 27 Nov 1825
 Herr ~~Peter Riess~~ 27 Nov 1825
 Herr v Rothenburg 1 May 1826

⁴⁶⁶ Berlin: Mitgliederverzeichnis MV 1825-26.

Herr Referend. D.^r Rhon 14. Dec 1825

Herr Boh Rubens 29 Nov 1825

Herr Scheel 1 Dec 1825

Herr Justizrath Wollank 20 Nov 1825

Herr G. Saling 9 Nov 1826.

Tabelle 1: Mitglieder der Berliner *Philharmonischen Gesellschaft* 1825-1826

Zwanzig der 36 aufgelisteten Nachnamen, also mehr als die Hälfte, konnten als jüdisch erkannt werden⁴⁶⁷. Die Untersuchung der Mitgliederliste des *Erfurter Musikvereins* von 1830 ergab, dass etwa ein Viertel der Mitglieder einen Namen trugen, der im Lexikon als jüdisch verzeichnet ist⁴⁶⁸. Im *Musikverein* Münster wurde ein Fünftel der Nachnamen als jüdisch identifiziert⁴⁶⁹, und der Anteil der jüdischen Nachnamen in der *Allgemeinen Musikgesellschaft* schliesslich ist mit maximal 5% zu beziffern⁴⁷⁰. Allerdings sind diese Angaben mit grosser Vorsicht zu geniessen, denn Nachnamen, die zwar als jüdisch identifiziert werden können, müssen nicht zwingend auf jüdische Persönlichkeiten hinweisen. Zum Beispiel sind Nachnamen wie Schweizer, Koch und Meyer in Deutschland und in der Schweiz weit verbreitet. Im *Etymologischen Lexikon der jüdischen Familiennamen*⁴⁷¹ sind sie wohl als jüdisch verzeichnet, doch noch längst nicht alle Menschen, die Meyer heissen, sind auch Juden. Der Anteil dieser Glaubensgemeinschaft in den Musikvereinen ist also mit grösster Wahrscheinlichkeit tiefer anzusetzen, als die Nachnamen es zunächst vermuten lassen. Dennoch geben uns die oben genannten Zahlen erste Indizien dafür, dass es durchaus Vereinigungen gab, welche auch im frühen 19. Jahrhundert jüdische Mitglieder als Gleichwertige aufnahmen⁴⁷². Der Anteil der Juden ist wahrscheinlich kleiner als jener des Adels, und es ist damit zu rechnen, dass er sich vor allem in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts erhöht hat, da die Juden vor allem in dieser Zeit wirtschaftlich und sozial aufstiegen⁴⁷³ und eine «Kerngruppe des deutschen

⁴⁶⁷ Die Nachnamen wurden in allen folgenden Fällen verglichen mit: Guggenheimer 1996, Lexikon jüdische Familiennamen.

⁴⁶⁸ Erfurt: Zirkular Erfurter MV 1830.

⁴⁶⁹ Stichproben in: Münster: Protokollbuch MV ergaben eine vorläufige Zahl von etwa drei bis vier Personen pro 25 Mitglieder, deren Nachname auf einen jüdischen Ursprung hinweisen könnte.

⁴⁷⁰ Mitgliederverzeichnis AMG von 1824 und 1834, basierend auf Zürich: Mitgliederverzeichnis 1, 2 und 3. Auswertung abgedruckt im Dokumentenband, Druck i. V. Zürich hatte zu diesem Zeitpunkt keine grosse Judengemeinde, weshalb es möglich ist, dass unter den Mitgliedern gar keine Juden waren.

⁴⁷¹ Guggenheimer 1996, Lexikon jüdische Familiennamen.

⁴⁷² Rahden 2001, Juden in der Geschichte des deutschen Bürgertums, S. 22, meint: «Unstrittig ist, dass das frühbürgerliche Vereinswesen der 1820er bis 1840er Jahre, von wenigen Ausnahmen abgesehen, Juden ausschloss und der traditional-stadtbürgerliche Frühliberalismus die Emanzipation der Juden nur halbherzig unterstützte, teilweise sogar bekämpfte.» Das gilt im Grossen und Ganzen, mit Ausnahme der hier aufgezeigten Musikgesellschaften und möglicherweise weiteren hier nicht untersuchten Vereinen, auch für die Musikvereine.

⁴⁷³ Volkov 1994, Die Juden in Deutschland, S. 43.

Bürgertums»⁴⁷⁴ bildeten. Im Falle der in Tabelle 1 aufgelisteten Mitglieder ist es für ein Mal eindeutig, dass die Mitglieder aus dem Umkreis eines intellektuellen jüdischen Kreises stammten. Die Familie Mendelssohn, bekanntermassen eine jüdische Bankiersfamilie, war auch an der Gründung der Gesellschaft beteiligt und danach noch bis in die 1840er Jahre weiterhin vertreten⁴⁷⁵. Viele der restlichen Berufsbezeichnungen zeigen auf, dass die Mitglieder aus dem kaufmännischen oder Bankenbereich stammten, beides Berufszweige, in denen Juden traditionell eher stark vertreten waren. Es scheint sich hier um eine gemischte Gruppe aus Juden und Nicht-Juden zu handeln, ein Phänomen, das im frühen 19. Jahrhundert in dieser Form selten anzutreffen ist⁴⁷⁶ (wenn auch im speziellen Fall von Berlin nicht ungewöhnlich⁴⁷⁷) und deshalb eine Erwähnung wert ist.

Die Frankfurter *Museumsgesellschaft* liess Juden schliesslich 1832 endgültig als Mitglieder zu, nachdem sie vorher schon länger als Gäste in den öffentlichen Sitzungen des Museums teilgenommen hatten. 1830 hatte man eine Zwischenlösung gefunden, indem die Aufnahme von Juden für jeweils ein Jahr als ausserordentliche Mitgliedschaft erlaubt wurde⁴⁷⁸. Dass diese Erlaubnis jedoch ein Problem darstellte, zeigt sich darin, dass erstens dieser Beschluss geheim gehalten wurde und zweitens das Vorsteheramt 1840/41 feststellte, dass sich viele reiche Frankfurter vom Museum fern hielten; man sprach die Vermutung aus, dass mancher «das Museum zu besuchen etwa Bedenken haben» könnte, wegen «der Überzahl der Juden – die doch allein die Mittel an die Hand geben, die Anstalt bis jetzt zu halten!»⁴⁷⁹ Die späten 1830er Jahre waren finanziell für die *Museumsgesellschaft* schwierige Jahre gewesen, viele Mitglieder traten nach 1835 aus, und die Einnahme der Mitgliederbeiträge durch Juden war in dieser Zeit eine willkommene zusätzliche Geldquelle für den Verein. Ob die Mitglieder freilich wirklich wegen der Anwesenheit der Juden austraten, oder potentielle neue Mitglieder erst gar nicht beitraten, lässt sich an dieser Stelle nicht beantworten, ist aber durchaus ein möglicher Gesichtspunkt.

Für den Münsterischen *Musikverein* und die *Allgemeine Musikgesellschaft Zürich* gibt es keine Zeugnisse oder Quellen, welche die Frage der Mitgliedschaft von Juden

⁴⁷⁴ Rahden 2001, Juden in der Geschichte des deutschen Bürgertums, S. 13.

⁴⁷⁵ Für die Zeit danach sind bisher keine überlieferten Quellen bekannt.

⁴⁷⁶ Rahden 2001, Juden in der Geschichte des deutschen Bürgertums, S. 19. Es war eher der Fall, dass ein nicht-jüdisches (deutsches) und ein jüdisches Vereinswesen parallel nebeneinander bestanden.

⁴⁷⁷ Stefi Jersch-Wenzel und Steven M. Lowenstein wiesen darauf hin, dass in der Berliner Gesellschaft des frühen 19. Jahrhunderts Juden nicht nur weitgehend akzeptiert waren, sondern Christen und Juden rege miteinander Umgang pflegten. Vgl. Jersch-Wenzel 1992, Die Juden im gesellschaftlichen Gefüge Berlins; Lowenstein 1992, Soziale Aspekte der Krise des Berliner Judentums.

⁴⁷⁸ Bary 1937, Frankfurter Museumsgesellschaft, S. 31.

⁴⁷⁹ Zit. nach Bary 1937, Frankfurter Museumsgesellschaft, S. 32.

beleuchten würden. Generell ist es aber doch bemerkenswert, dass sich durchaus jüdische Mitglieder in Musikvereinen finden, obwohl die Literatur für das frühe 19. Jahrhundert eher eine Distanz zwischen Christen und Juden im deutschsprachigen Raum proklamiert. Das Berliner Beispiel scheint eine aussergewöhnliche Ausnahme in der Zusammenkunft von Bürgerlichen christlichen und jüdischen Glaubens gewesen zu sein und lässt sich mit der dortigen grossen jüdischen Gemeinde, die sich schon seit dem späten 18. Jahrhundert eingliedern konnte, erklären. Die jüdischen Gemeinden in den zwei zuletzt untersuchten Städten Münster und Zürich waren im frühen 19. Jahrhundert noch sehr klein. In vielen Gebieten waren die Juden erst nach 1806 als Stadtbewohner zugelassen. Die Frage der Mitgliedschaft derselben ist also immer vor dem geschichtlichen Hintergrund der jeweiligen Stadt zu beleuchten.

Die Rechte der Frauen waren im Musikverein generell bescheidener als jene der Männer. Meist war es ihnen nicht möglich, Mitglied zu werden, und sie konnten nur ein solches werden, wenn die Gesellschaft einen gemischten Chor in sich begriff⁴⁸⁰. Mitglied des gemischten Chores zu sein bedeutete hingegen für eine Frau nicht in jedem Falle, gleichzeitig auch stimmberechtigtes Mitglied des Vereins zu sein⁴⁸¹. Oft genug findet man in den Statuten der Musikvereine keinerlei Hinweise zur Mitgliedschaft der Frauen, da es in dieser Zeit eine ungeschriebene Regel war, dass Frauen nicht Mitglied eines ‚Männer-Vereins‘ sein konnten. Aus diesem Grunde brauchte es auch nicht explizit erwähnt zu werden. Ausser in der Funktion der Chorsängerin in Musikvereinen mit Chor traten die «Damen» in Konzerten nur als Solosängerinnen oder als Pianistinnen auf. Vor allem als Sängerinnen sind sie regelmässig in den Konzertprogrammen verzeichnet. Man arbeitete in den Programmen auf möglichst viel Abwechslung hin; weibliche Stimmen sollten nach der Konzertordnung der *Allgemeinen Musikgesellschaft Zürich* mindestens so oft wie männliche Stimmen erklingen⁴⁸².

Erwähnenswerte Ausnahmen bildeten die *Musikvereine* in Eisenach, Münster und Braunschweig. In Münster waren die Frauen offenbar stimmberechtigt, wenn über die Aufnahme eines neuen Mitglieds «ballotirt» wurde. Zumindest tauchen sie in der Liste der anwesenden Mitglieder bei Abstimmungen auf:

⁴⁸⁰ In den Mitgliederlisten waren weibliche Mitglieder jedenfalls meist nicht aufgelistet. Vgl. etwa: Zürich: Mitgliederverzeichnis AMG 1, 2 und 3; Erfurt: Zirkular Erfurter MV 1830 und 1833; Berlin: Mitgliederverzeichnis MV 1825-26; Berlin: Zirkular MV 1830/31 und 1837/38. Frauen als Mitglieder wurden etwa aufgenommen im *Musikverein* zu Münster, vgl. Münster: Protokollbuch MV, passim; ebenso im *Musikverein* Eisenach, vgl. Eisenach: Statuten MV 1837, § 2 u. 5; Wien: Statuten MV 1814, § 11.

⁴⁸¹ Vgl. etwa Eisenach: Statuten MV 1837, § 2: «Von der Familie, zu der alle die gerechnet werden, welche mit ihr in einer Haushaltung leben, und nicht in deren Dienst sind, ist das Familienhaupt allein Stimmberechtigt. Für sich lebende Damen können Mitglieder des Vereins werden.»

⁴⁸² Zürich: Konzertordnung AMG 1812, [S. 4f.]

Praesentes

Herr Prof. Waldeck
Herr Banqu. Theissing
Herr RSekr Geiling
Herr Refer Borges
Herr Reg Rath von Müffling
Herr Lieut von Nimptsch
Herr Hofrath Schmitz
Herr Ref Schepers
Herr Ref Diericke
Herr Meyer
Fräulein H. Lagemann
Fräulein Lagemann
Fräulein Hüffer
Fräulein Hoettger
Fräulein von Schelver
Fräulein Steinbart
Fräulein von Zurmühlen
Fräulein Lohkamp
Fräulein Roelen
Fräulein Schmedding
Fräulein Sträter
Fräulein von Detten

Münster d 7 November 1835

Es wurden ballotirt und aufgenommen

1. Fräulein Hammer als wirkliches Mitglied
 2. Fräulein Sterneberg als wirkliches Mitglied
 - 3 Herr Refer Peus als wirkliches Mitglied
 4. Herr Hauptmann von Lehwald als EhrenMitglied
- in fide
Weydemeyer Sekr.⁴⁸³

Im Braunschweiger *Musik-Verein* war in den Statuten, ähnlich wie im Eisenacher Musikverein⁴⁸⁴, gar «ein leitender Ausschuss von 3 Damen und 3 Herren, aus den stimmfähigen Mitgliedern»⁴⁸⁵ vorgeschrieben. Also waren auch hier die Frauen stimmberechtigt und waren somit zumindest theoretisch gleichberechtigte Mitglieder⁴⁸⁶. Die ersten Statuten des *Musikvereins* Münster, die uns nicht überliefert sind, aber immerhin in der Festschrift von Felix Hase teilweise zitiert werden,

⁴⁸³ Münster: Protokollbuch MV, Eintrag vom 7. November 1835, S. 18.

⁴⁸⁴ Eisenach: Statuten MV 1837, § 5: «Zu ihrem Vorstand wählt die Gesellschaft durch Abstimmung drei Männer und zwei Frauen aus den Mitgliedern und zwar den einen als Vorsteher, die beiden andern und die Frauen als Bevollmächtigte.»

⁴⁸⁵ Braunschweig: Statuten MV 1844, § 12.

⁴⁸⁶ Die Aufgabe der «Revision und Monitor der Rechnungen» jedoch geschah bei den Damen «ohne Verantwortlichkeit». Das Verstehen finanzieller Belange wurde den Frauen offensichtlich nicht zugetraut. Vgl. Braunschweig: Statuten MV 1844, § 14.

verlangten gar in der Leitung nebst einem Präsidenten eine Präsidentin⁴⁸⁷. In sämtlichen Unterlagen und Verzeichnissen jedoch findet sich keine einzige Frau im Vorstand⁴⁸⁸. Spätestens seit dem Jahr 1828 ist diese Vorschrift, die offensichtlich nicht eingehalten worden war, abgeschafft worden⁴⁸⁹. Die Wiener Gesellschaft der Musikfreunde gestand den «weiblichen Mitglieder[n] das allgemeine Recht zu wählen, und das Recht in den Vocal- und Instrumental-Abtheilungen als Ausschüsse gewählt zu werden», zu, doch sie konnten «nicht zu den eigentlichen Geschäftsplätzen in der Gesellschaft gewählt werden»⁴⁹⁰.

Im Publikum waren Frauen hingegen als Begleitung zwar nicht immer von Anfang an⁴⁹¹, aber doch in vielen Fällen willkommen und durften den Gesellschaftskonzerten zu einem ermässigten Preis oder gar kostenlos beiwohnen. Die Subskription der Abonnemente wurde aber stets über den Ehemann oder den Vater einer Besucherin durchgeführt:

Von den ‚einheimischen Mannspersonen‘ dürfen nur eingeschriebene Mitglieder, die ‚ein Billet auf das ganze Jahr bezahlet haben‘, die Konzerte besuchen. Ihre Söhne und Hofmeister haben freien Eintritt. Und den Damen wird in galantem Deutsch versichert, daß es sich die Gesellschaft zur Ehre rechnen werde, ‚wenn sie derselben Ihre Gegenwart gönnen wollen‘.⁴⁹²

Frauen stellten also einen Sonderfall dar, sie waren zwar Teil des familiär ausgerichteten Konzertpublikums⁴⁹³ und ebenso in Konzerten Mitwirkende (wenn auch beschränkt auf Gesangsausbübung oder Begleitung am Pianoforte), jedoch hatten sie in den meisten Fällen geringere Rechte als die Männer. In manchen Fällen war ihnen «nach den ‚Gesetzen‘ eine Aufnahme versagt»⁴⁹⁴, und wenn sie Mitglied eines

⁴⁸⁷ Festschrift von Max Bisping von 1877, abgedruckt in: Hase 1920, Festschrift MV Münster, 6-19, hier S. 7: «Im Statut von 1819 heißt es § 2: Zur Leitung der verschiedenen gesellschaftlichen Angelegenheiten, sowohl in musikalischer als ökonomischer Hinsicht, sind folgende Beamte angesetzt: 1. der Präsident, 2. die Präsidentin, 3. der Sekretär, 4. der Oekonom, 5. die Musikdirektoren.»

⁴⁸⁸ Hase 1920, Festschrift MV Münster, S. 16; Münster: Protokollbuch MV.

⁴⁸⁹ Die Regelung findet sich jedenfalls nicht mehr in: Münster: Statuten MV 1828.

⁴⁹⁰ Wien: Statuten MV 1814, § 11.

⁴⁹¹ In der *Allgemeinen Musikgesellschaft Zürich* waren laut Statuten die Frauen zwar nicht als Konzertpublikum ausgeschlossen, jedoch erhielten diese zu Beginn keine Ermässigung auf den Eintrittspreis. Zürich: Statuten AMG 1812, § 23. Ab 1824 war die Regelung so abgeändert, «daß jeder Gesellschafter für seine Person und ein Frauenzimmer freien Zutritt in die eigenen Konzerte der Gesellschaft haben» sollte. Vgl. Zürich: Statuten AMG 1824, § 21.

⁴⁹² Forner 1981, Gewandhauskonzerte, S. 35.

⁴⁹³ Vgl. Kapitel 5.1.

⁴⁹⁴ Bary 1937, Geschichte der Museumsgesellschaft, S. 25. In der Museumsgesellschaft wurden zuerst nur 15 Damen der Zutritt im Publikum gewährt, erst 1829 durfte jedes Mitglied eine weibliche Begleitung mitbringen. Die Lockerung der Regelung ging einher mit dem Umzug in einen grösseren Saal. Vgl. ebd.

Chors eines Musikvereins waren, hiess das nicht zwingend, stimmberechtigtes Mitglied des Vereins zu sein. Doch selbst als stimmfähiges Mitglied waren sie benachteiligt, denn die leitenden Gremien waren ihnen in vielen Fällen verschlossen.

3.4.2 «Diesem Vereine kann als wirkliches Mitglied niemand, als ein Dilettant beytreten»⁴⁹⁵. «Werkthätige» und «nicht werkthätige Mitglieder»⁴⁹⁶

Die bisherigen Erkenntnisse, dass der Dilettantismus in den Musikvereinen ein unverzichtbarer Bestandteil war und hohes Ansehen genoss, lässt die Schlussfolgerung logisch erscheinen, dass in denselben vorwiegend aktive Mitglieder gewesen seien. Der «Vorschlag zur Organisation des Dilettantenvereins Wien» im Jahr 1812 scheint dies zunächst auch zu implizieren, denn darin war festgelegt, dass dem Verein «als wirkliche Mitglied niemand, als ein Dilettant beytreten»⁴⁹⁷ könne. Doch schon der darauffolgende Paragraph zeigt, dass man auch – wie es scheint, eher widerwillig – «Ehrenmitglieder des Vereins annehme, welche jedoch nicht zu Bevollmächtigten gewählt werden können.»⁴⁹⁸ Denn es gab offensichtlich in Wien «viele Kunstfreunde [...], welche Musik verstehen und lieben, ohne selbst ausübende Künstler zu seyn, und welche dem Vereine in mancher Hinsicht nützlich»⁴⁹⁹ werden konnten. Die Regelung, dass die Bevollmächtigten ausübende Mitglieder sein mussten, wurde schon zwei Jahre später aufgehoben, die «wirklichen unterstützenden Mitglieder» hatten nun «mit den wirklich ausübenden Mitgliedern einerley Rechte»⁵⁰⁰.

Von Beginn der Gründungen der Musikgesellschaften an waren auch «nicht werkthätige», also nicht selbst musizierende Personen, an der Mitgliedschaft in den Vereinen interessiert. Denn natürlich gab es auch einflussreiche Bürgerliche, die sich als nicht talentiert im Instrumentalspiel oder Gesang erwiesen, sich aber trotzdem an der Musik erfreuten. Die Laibacher *Philharmonische Gesellschaft*, etwa neben der Dortmunder *Conzert-Gesellschaft* und dem Leipziger *Gewandhausorchester* ein dritter im 18. Jahrhundert gegründeter und deutlich über 1800 hinaus bestehender Musikverein, unterschied schon 1796 in seinen ersten Statuten zwischen «Musikkenner[n] und Liebhaber[n]»⁵⁰¹, eine Differenzierung, die in den Statuten von

⁴⁹⁵ Wien: Statuten MV 1812, § 3.

⁴⁹⁶ Erfurt: Statuten Sollerscher MV 1841, 2, 6 u. 8.

⁴⁹⁷ Wien: Statuten MV 1812, § 3.

⁴⁹⁸ Wien: Statuten MV 1812, § 4.

⁴⁹⁹ Wien: Statuten MV 1812, § 4.

⁵⁰⁰ Wien: Statuten MV 1814, § 12.

⁵⁰¹ Keesbacher 1862, *Philharmonische Gesellschaft Laibach*, S. 15.

1811 als «musizierende und zuhörende»⁵⁰² Mitglieder wiederkehrte und uns somit klar macht, dass schon vor 1800 passive Mitglieder in der *Philharmonischen Gesellschaft* zugegen waren.

Die meisten der Musikvereine erwarteten von Beginn an passive Mitglieder in ihren Reihen⁵⁰³ und teilten ihre Gesellschaft «in zwei Hauptclassen, nämlich der Künstler und Kunstfreunde»⁵⁰⁴. Offenbar differenzierten nur einige wenige erst ein paar Jahre nach ihrer Gründung ihre Mitglieder in den Statuten⁵⁰⁵. So tauchten 1817 in den ersten Statuten des *Steiermärkischen Musikvereins* zwar «zwey Arten von Mitgliedern» auf, die sich in «wirkliche Mitglieder» und «Ehrenmitglieder» aufteilten. Letztere waren jedoch im heutigen Verständnis Gönner, da sie «die Absichten des Vereins durch ausserordentliche Beyträge, oder anderweitige bedeutende Mitwirkung zu seinen Zwecken unterstützen, oder durch ihr Ansehen ehren»⁵⁰⁶ sollten. In den ersten obrigkeitlich genehmigten Statuten von 1821 dann wurden die Mitglieder in drei «Arten» aufgeteilt: «Ausübende Mitglieder», «Theilnehmende Ehrenmitglieder» und «Auswärtige Ehrenmitglieder»⁵⁰⁷, wobei hier die teilnehmenden Ehrenmitglieder als Passivmitglieder übersetzt werden müssen. Sie hatten auch das Recht im Verein abzustimmen, konnten in den Vorstand der Gesellschaft gewählt werden und erhielten «bey Monathconcerten im Uebungssaale für sich und [ihre] Familie[n]»⁵⁰⁸ freien Eintritt. Nur drei Fälle, in denen der Verein für längere Zeit gänzlich aus aktiven Mitgliedern bestand, sind nach derzeitigem Wissensstand zu identifizieren: die Berliner *Philharmonische Gesellschaft*, die in ihren Statuten festlegte, dass der Verein «nur aus activen Mitgliedern»⁵⁰⁹ bestehen sollte, und der *Musikverein Euterpe* in Leipzig, dessen Mitgliederzahl auf maximal 36 beschränkt war, nämlich so viel «als zu Besetzung eines vollständigen Orchesters gehören»⁵¹⁰ und die *Conzert-Gesellschaft* in Dortmund⁵¹¹. Alle drei waren in ihrer

⁵⁰² Keesbacher 1862, *Philharmonische Gesellschaft Laibach*, S. 24.

⁵⁰³ Münster: Statuten MV 1828, § 2; Münster: Statuten MV 1835, § 2; Erfurt: Statuten Erfurter MV 1834, § 12-15; Eisenach: Statuten MV 1837, § 3; Bern: Statuten MV 1816, § 1. Schon eine frühere Berner Musikgesellschaft, die *Musikalische Akademie*, gegründet 1803, bestand aus aktiven und passiven Mitgliedern. Vgl. Bern: Statuten *Musikalische Akademie* 1803, § 2.

⁵⁰⁴ Bary 1937, *Frankfurter Museumsgesellschaft*, S. 18.

⁵⁰⁵ Ausser den im Text folgenden Beispielen etwa die *Musikalische Gesellschaft* Köln, welche zwischen «Ehrenmitgliedern» und «wirklichen Mitgliedern» unterschied. Die Ehrenmitglieder wurden zu Repräsentationszwecken zugelassen und hatten keine Stimmberechtigung. Ausserdem bezahlten sie «weder Entree noch andere Beiträge». Vgl. Köln: Statuten MV 1812, § 21.

⁵⁰⁶ Graz: Statuten MV 1817, § 5, 6 u. 8.

⁵⁰⁷ Graz: Statuten MV 1821, § 11 u. 13.

⁵⁰⁸ Graz: Statuten MV 1821, § 13.

⁵⁰⁹ Berlin: Statuten Druck MV 1825, § 2.

⁵¹⁰ Leipzig: Statuten MV *Euterpe* 1837, § 3.

⁵¹¹ Feldmann 1830, *Kurze Geschichte des Dortmunder Concerts*, S. 65-68. Darin sind die meisten Mitglieder, mit Ausnahme der «Veteranen» als Mitglieder des Orchesters verzeichnet.

Mitgliederzahl sehr beschränkt und bildeten im Verhältnis zu den weiteren untersuchten Musikgesellschaften sehr kleine Vereinigungen⁵¹².

Die passiven Mitglieder waren für die Musikvereine interessant oder, wie es in Wien formuliert wurde, «in mancher Hinsicht nützlich»⁵¹³, denn sie stellen sich als wichtige finanzielle Stütze für die Gesellschaften heraus. Durch die zusätzlichen Mitgliederbeiträge konnten die ohnehin eher schwach gefüllten Kassen etwas mehr aufgefüllt werden. Einige Musikgesellschaften nutzten diese Möglichkeit, indem sie die Mitgliederbeiträge für passive Mitglieder höher ansetzten als diejenigen der aktiven Mitglieder⁵¹⁴. Dabei kam es durchaus vor, dass der jährliche Beitrag der Passivmitglieder doppelt so hoch ausfiel als der Aktivmitglieder, wie im folgenden Beispiel aus Zürich:

Die jährlichen Beyträge in die Cassa der Gesellschaft, bestehen [...] in:
 f[l.] 3. von Seite der Beamteten der Gesellschaft, und den auf dem Orchester thätigen oder thätig gewesenen Mitgliedern.
 f[l.] 6. von Seite der unaktiven Mitglieder, und
 30 fl. Stubenhiz von sämtlichen Mitgliedern ohne Unterschied.
 Absenzen werden einzig diejennigen bey dem großen Gesellchafts Bott und zwar mit 20 fl. für jede Absenz bezahlt.
 Ferner wird ~~im eintretenden Fall~~ wenn sich die Gesellschaft constituirt hat, von da an von den neu angenommenen Mitgliedern entrichtet:
 f[l.] 5. – Einstand von aktiven und
 10. – von unaktiven Mitgliedern.
 10. – Abscheid, von sämtlichen Mitgliedern ohne Unterschied.⁵¹⁵

Aus diesem Beispiel der *Allgemeinen Musikgesellschaft Zürich* ist ausserdem zu erkennen, dass nicht nur die jährlichen Mitgliederbeiträge doppelt so hoch waren, auch das Einstandsgeld war zwei Mal so viel wie dasjenige von aktiven Mitgliedern. Auch diese Situation findet sich in anderen Statuten wieder⁵¹⁶. Passive Mitglieder waren also von Anfang an vor allem für die finanzielle Verbesserung und Unterstützung des Vereins wichtig, sind vielleicht gar als viele kleine Einzelmäzene einzuschätzen, denn die doppelt so hohen Beiträge dieser Mitglieder waren beträchtliche Geldsummen. Durch diese erhöhten Mitgliederbeiträge versicherten

⁵¹² Vgl. Kapitel 5.1.

⁵¹³ Wien: Statuten MV 1812, § 4.

⁵¹⁴ vgl. etwa Wien: Statuten MV 1814, § 84f.; Graz: Statuten MV 1817, § 31: in diesen Statuten wurde unterschieden zwischen Akademikern und Nicht-Akademikern; Graz: Statuten MV 1821, § 38: auch hier wurde unterschieden zwischen Akademikern und Nicht-Akademikern, aber ausserdem noch zwischen aktiven Mitgliedern und «Theilnehmenden Ehrenmitgliedern»; Zürich: Statuten AMG 1812, § 23; Zürich: Statuten AMG 1824, § 23. Im Erfurter Musikverein hingegen bezahlten passive und aktive Mitglieder den gleichen monatlichen Beitrag, vgl. Erfurt: Statuten Erfurter MV 1834, § 6.

⁵¹⁵ Zürich: Statuten AMG 1812, § 23.

⁵¹⁶ Graz: Statuten MV 1817, § 33; Graz: Statuten MV 1821, § 40; Wien: Statuten MV 1814, § 84f.

sich die Vereine denn auch, dass nur relativ vermögende Persönlichkeiten als Passivmitglieder beitraten.

Ideell genossen jedoch aktive Mitglieder sicherlich das höhere Ansehen. Der Grund dafür war der zu dieser Zeit hoch geschätzte Dilettantismus, dessen Status direkt aus der bürgerlichen Bildungsidee entsprang. Musikgesellschaften gaben sich selbst den Auftrag, ihre Mitglieder im Ausüben der Musik zu verbessern, ein Grundsatz, der, wie wir weiter oben gesehen haben, in den meisten Statuten verewigt wurde⁵¹⁷. Dass der Status der Dilettanten höher war als derjenigen der passiven Mitglieder, zeigt sich unter anderem darin, dass in den Statuten der *Allgemeinen Musikgesellschaft Zürich* den «unaktiven»⁵¹⁸ Mitgliedern untersagt wurde, im Vorstand des Vereins mitzuwirken:

President & Vice President können sowol aus den zur Zeit thätigen als aus den auf dem Orchester thätig gewesenem, alle übrige Beamteten aber nur allein aus den zur Zeit thätigen Mitgliedern der Gesellschaft gewählt werden.⁵¹⁹

Auch in Wien wurde der erste Repräsentantenkörper, 50 Bevollmächtigte, von denen 12 für die Erarbeitung der ersten Statuten verantwortlich sein sollten, gänzlich aus den Dilettanten des Vereins zusammengesetzt und es wurde vorgeschlagen, dass die Passivmitglieder, die man aufzunehmen gedachte, nicht zu «Bevollmächtigten» wählen könne⁵²⁰. Ein drittes Indiz liefern uns die Statuten des *Musikvereins* Münster, die besagen:

Der Verein theilt sich in zwei Classen von Mitgliedern: [...] a) Wirkliche Mitglieder. Diese verpflichten sich auf an sie ergangene Aufforderung der Direktion zu den musikalischen Leistungen der Gesellschaft nach Kräften mitzuwirken. Sie constituiren eigentlich den Verein, und haben allein das Recht an den verfassungsmäßigen Berathungen und Beschlüssen desselben Theil zu nehmen.⁵²¹

Freilich genossen die passiven Mitglieder in vielen Fällen gleiche Rechte oder waren laut Statut verpflichtet, in den Vorstand einzutreten⁵²². Dennoch ist anzunehmen, dass sie vor allem der finanziellen Unterstützung und teilweise dem Ansehen wegen angenommen wurden. Die Zielsetzungen der Musikvereine zielten in den meisten

⁵¹⁷ Vgl. Kapitel 3.2.

⁵¹⁸ Zürich: Statuten AMG 1812, § 23.

⁵¹⁹ Zürich: Statuten AMG 1812, § 4; gleicher Wortlaut auch bei Zürich: Statuten AMG 1824, § 4.

⁵²⁰ Wien: Vorschlag zur Organisierung des Dilettantenvereins 1812, § 4: «Da es viele Kunstfreunde gibt, welche Musik verstehen und lieben, ohne selbst ausübende Künstler zu seyn [...], so wird vorgeschlagen, daß man auch Ehrenmitglieder des Vereines annehme, welche jedoch nicht zu Bevollmächtigten gewählt werden können.»

⁵²¹ Münster: Statuten MV 1835, § 2. Vgl. auch Münster: Statuten MV 1828, § 2.

⁵²² Wien: Statuten MV 1814, § 18; Kuret 1990, Philharmonische Gesellschaft Ljubljana, S. 369.

Fällen darauf hin, ihre aktiven Mitglieder zu bilden, denn sie sollten sich gemäss der bürgerlichen Bildungsidee stetig und selbsttätig weiterbilden. Die Aneignung von Musik als Zuhörer stellte zwar auch eine stetige Weiterbildung, aber dennoch keine aktive Beteiligung dar.

Die Zahl der passiven Mitglieder dürfte sich in den meisten Fällen vor allem kurz nach der Gründung der Gesellschaften eher auf wenige Personen beschränkt haben. Bis auf wenige Ausnahmen wissen wir jedoch nicht, wie gross der Anteil der passiven Mitglieder tatsächlich war oder wie er sich mit der Zeit entwickelt hat, da die Mitgliederlisten keine Auskunft darüber geben, welche der Mitglieder im Orchester mitwirkten und welche nicht. Die Angaben, die wir besitzen, liefern zudem ein äusserst widersprüchliches Bild. Es ist zum Beispiel überliefert, dass im *Steiermärkischen Musikverein* 1815 von insgesamt 110 Mitgliedern lediglich neun «nicht musikalisch mitwirkende, sogenannte theilnehmende Ehrenmitglieder» waren⁵²³. Die *Bernische Musikgesellschaft* hingegen zählte, will man der Festschrift von 1915 glauben, gar mehr passive Mitglieder als aktive Mitglieder, etwa 1818 mit dem Verhältnis 103 zu 151⁵²⁴. Die beiden Beispiele zeigen vielleicht die ganze Bandbreite des Anteils der passiven Mitglieder auf. Es lässt sich jedoch nicht eruieren, ob der kleine Anteil des Grazer Beispiels oder der grosse Anteil des Berner Beispiels die Regel war oder ob die Zahlen gar meist in der Mitte lagen.

Es lässt sich daher auch nur vermuten, dass der Anteil der nicht ausübenden Mitglieder im Laufe der Jahre eher zunahm, beweisen lässt sich dies allerdings nicht. Im *Musikverein* Münster zum Beispiel klagte man in den 1830er Jahren mehrere Male über den schlechten Besuch der Mitglieder in den Proben. Die Lust am Musizieren nahm so stark ab, dass einzelne für die Aufführung vorgesehene Musikwerke nicht aufgeführt werden konnten, weil die Chormitglieder nicht zu den Proben erschienen waren⁵²⁵. Der Elan der Gründungsjahre war offensichtlich verflogen.

⁵²³ Bischoff 1890, Chronik des Steiermärkischen Musikvereins, S. 13.

⁵²⁴ Bloesch 1915, Die Bernische Musikgesellschaft, S. 114. Weitere Angaben dort für die Jahre 1819 und 1821-25 auf den Seiten 115 und 152.

⁵²⁵ Münster: Konzertprogramme MV, Konzerte vom 7. Oktober 1837, 13. Juni 1838 und 22. Dezember 1838.

4 Die Musik im Musikverein

4.1 Zusammensetzung des Orchesters und die Professionalisierung

Die Orchester der bürgerlichen Musikgesellschaften im 18. Jahrhundert bestanden in den meisten Fällen aus weniger als zwanzig Personen. Nach der Gründung des *Grossen Konzerts*, dem Vorgängerunternehmen des *Gewandhauskonzerts*, waren von Anfang an sechzehn Musiker angestellt, die zur Hälfte aus «in Leipzig festangestellten Profis (Organisten, Stadtpfeifern und Kunstgeigern)»⁵²⁶ bestand, die andere Hälfte setzte sich aus Studenten der Leipziger Universität zusammen. Das *Gewandhauskonzert* war aber dennoch nicht mit einem fürstlichen Orchester wie zum Beispiel der Mannheimer Hofkapelle zu vergleichen, denn es wurde keine Aufbauarbeit geleistet, und die konstante Besetzung der einzelnen Stimmen und Instrumente war bis auf wenige Ausnahmen nicht gewährleistet⁵²⁷. Das Orchester war also zwar professionell besetzt, aber nicht professionell verwaltet und nahm wohl organisatorisch eine Art Zwischenstellung zwischen den professionellen Hoforchestern und den Collegia musica ein.

Die Nordhausener *Musikalische Gesellschaft* wurde offensichtlich nach dem Vorbild des *Grossen Konzerts* gegründet; das Orchester bestand jedenfalls ebenfalls aus 16 Personen, wie man in den *Wöchentlichen Nachrichten und Anmerkungen die Musik betreffend* nachlesen kann:

Die Gesellschaft der Musicorum besteht gegenwärtig aus 16 Personen theils Gelehrten, theils Kaufleuten und andern jungen gesitteten Bürgern, worunter der geschickte Herr Musikdirektor Einicke, der weit berühmte Herr Organist Schröter, der Aedituus der St. Blasii Kirche, ein Advocat aus der Stadt, die Organisten der St. Petri und St. Jacobi Kirche, drey sehr gute Violinisten und denn, der Sohn einer dasigen obrigkeitlichen Person, die vorzüglichsten Zierden sind; auch zwei junge Flauttravertisten haben sowohl Solo als accompagnirend den Beyfall der Kenner erhalten.⁵²⁸

Die bürgerlichen Orchester des 18. Jahrhunderts scheinen mit ganz wenigen Ausnahmen also vergleichsweise klein gewesen zu sein⁵²⁹. Nach 1800 sehen wir die

⁵²⁶ Böhm 2007a, Das Grosse Konzert, S. 14.

⁵²⁷ Böhm 2007a, Das Grosse Konzert, S. 15.

⁵²⁸ *Wöchentliche Nachrichten* 2 (1767), S. 163. Mehr zur Nordhausener Musikalischen Gesellschaft vgl. Kraus J 2003, Nordhausener musikalische Gesellschaft.

⁵²⁹ Etwa war auch die *musikalische Gesellschaft* in Anklam (heute Mecklenburg-Vorpommern) mit 12 bis 16 Musikern im Orchester bestückt. Vgl. *Magazin der Musik* 2 (1784), S. 202-206. Ein weiteres Liebhaberkonzert in Oldenburg, das 1783/84 gegründet wurde, bestand aus 18 bis 20 Personen, «meist aus Dilettanten und den hiesigen Hoboisten». Vgl. *Magazin der Musik* 2 (1784), S. 729-734,

Situation etwas verändert, die Orchester der bürgerlichen Vereinigungen waren nun etwas grösser. Die Zahl schwankte je nach Ort im Schnitt zwischen etwa 35 bis 50 Personen, wie die chronologisch geordnete Tabelle 2 aufzeigt:

Name Musikverein	Ort	Jahr	Orch. Mitgl.	davon Dilettanten	davon Berufsmusiker	Quelle
Musikübend- und liebende Gesellschaft	Augsburg	1760	40	?	?	Brusniak 1994, Augsburg (MGG2), Sp. 1023
Musikalische Gesellschaft	Nordhausen	1767	16	?	?	Kraus J 2003, Nordhausener Musikalische Gesellschaft; Wöchentliche Nachrichten 2 (1767), S. 163
Grosses Concert	Leipzig	1743	16	1	15	Böhm 2006a, Das Grosse Konzert, S. 14
Gewandhauskonzert	Leipzig	1781	27	?	?	Dörffel 1884, Gewandhauskonzert 1781-1881, S. 16
Gewandhauskonzert	Leipzig	1798	33	?	?	Mittmann 1990, Musikerberuf und bürgerliches Bildungsideal, S. 244
Allgemeine Musikgesellschaft Zürich	Zürich	1812	30	?	?	Weber 1874, Kunstleben in Zürich 1, S. 17
Union	Bremen	1815	50	[35]	15	Blum 1975, Musikleben in Bremen, S. 64
Bernische Musikgesellschaft	Bern	1821	[48]	38	10	Bloesch 1915, Die Bernische Musikgesellschaft, S. 152
Bernische Musikgesellschaft	Bern	1822	[57]	47	10	Bloesch 1915, Die Bernische Musikgesellschaft, S. 152
Bernische Musikgesellschaft	Bern	1823	[59]	47	12	Bloesch 1915, Die Bernische Musikgesellschaft, S. 152
Bernische Musikgesellschaft	Bern	1824	[63]	47	16	Bloesch 1915, Die Bernische Musikgesellschaft, S. 152
Bernische Musikgesellschaft	Bern	1825	[67]	55	12	Bloesch 1915, Die Bernische Musikgesellschaft, S. 152
Privatconcert	Bremen	1825	38	[18]	20	Blum 1975, Musikleben in Bremen, S. 115-122
Philharmonische Gesellschaft	Berlin	1826	54	39	15	Berlin: Jahresrechnung MV 1825/26
Philharmonische Gesellschaft	Berlin	1827	?	33	?	Berlin: Jahresrechnung MV 1826/27
Liebhaber-Conzert-Gesellschaft	Dortmund	1830	37	?	?	Feldmann 1830, Kurze Geschichte des Dortmunder Konzerts, S. 66f.
Philharmonische Gesellschaft	Berlin	1831	?	28	?	Berlin: Zirkulare MV 1830/31
Gewandhauskonzert	Leipzig	1831	38	?	?	Böhm/Staps 1993, Das Leipziger Stadt- und Gewandhausorchester, S. 78
Musikverein Euterpe	Leipzig	1837	36	36	0	Leipzig: Statuten MV Euterpe 1837, § 3

Zitat S. 729. Dagegen soll das Telemannsche Collegium musicum in Leipzig «beinahe 60 Leute» gezählt haben. Vgl. Pinthus 1932, Das Konzertleben in Deutschland, S. 50.

Philharmonische Gesellschaft	Berlin	1838	?	46	?	Berlin: Zirkulare MV 1837/38
------------------------------	--------	------	---	----	---	------------------------------

Tabelle 2: Grösse der Orchester verschiedener Musikvereine

Tendenziell vergrösserten sich die Orchester im Verlaufe der Jahre. So begann die *Bernische Musikgesellschaft* mit einem Orchester von 20 Personen, doch schon ein Jahr später, 1816, stieg diese Zahl auf 45 Instrumentalisten plus 55 Sängerinnen und Sänger, die für die Konzerte zur Verfügung standen⁵³⁰. Von diesen Mitgliedern werden aber sicherlich nicht immer alle bei jedem Konzert gespielt haben. Die Zahlen in Tabelle 2 stellen also eher ein Kontingent dar, das bei Vollbesetzung möglich war. Die tatsächliche Durchschnittszahl der Orchestermmitglieder bei Konzerten dürfte also noch leicht unter den angegebenen Werten liegen.

Die Musikvereine bestanden, wie weiter oben aufgezeigt wurde, aus Dilettanten und passiven Mitgliedern. Die aktiven Mitglieder waren also in den Konzerten Mitwirkende und stellten ein gewisses Kontingent für die Besetzung des Orchesters dar. Diese füllten aber in den seltensten Fällen das ganze Orchester mit allen nötigen Instrumenten aus. Sie mussten durch Berufsmusiker ergänzt werden, um einen einigermaßen ausgewogenen Klang zu erhalten und sämtliche Instrumente, vor allem Blasinstrumente wie Oboe, Horn oder Klarinette⁵³¹, besetzt zu haben:

6. liegt ihm [dem Dirigenten] die Besetzung der Stimmen durch bezahlte Musiker ob, welche durch Dilettanten nicht besetzt werden können.⁵³²

Die Flöte war bei den Blasinstrumenten zwar äusserst beliebt, weniger aber die Oboe⁵³³. Auch mussten zuweilen die Streichinstrumente verstärkt werden, und der Konzertmeister war, soweit bekannt, immer durch einen Berufsmusiker besetzt⁵³⁴. Ausser dem *Gewandhausorchester* und dem Orchester der Hamburgischen *Philharmonischen Gesellschaft* bestanden sämtliche Klangkörper der Musikgesellschaften im deutschsprachigen Raum nach 1800 aus einer Mischung an

⁵³⁰ Bloesch 1915, Die Bernische Musikgesellschaft, S. 61.

⁵³¹ Die Berliner *Philharmonische Gesellschaft* zog sich vor allem Bläser aus dem Militär zu. Vgl. Berlin: Jahresrechnung MV 1825/26 und 1826/27.

⁵³² Berlin: Statuten Druck MV 1825, § 5.

⁵³³ Vgl. etwa Feldmann 1830, Kurze Geschichte des Dortmunder Konzerts, S. 21-23. Feldmann erzählt, dass er und ein gewisser Herr Preller kurzfristig von Flöten auf Oboen umstiegen, weil diese nicht «gnügten». In der *Liebhaber-Concert-Gesellschaft* spielte Ende 18. Jahrhundert kein Dilettant die Oboe. Noch 1830 waren die Oboen schlechter besetzt als alle anderen Blasinstrumente.

⁵³⁴ So zum Beispiel schon in den Vorgängergesellschaften der *Allgemeinen Musikgesellschaft Zürich*, der *Musikgesellschaft der mehreren Stadt* und der *Musikgesellschaft auf dem Musiksaal* jeweils der «Orchesterleiter» engagiert. Vgl. Zürich: Protokollbuch MGMS, z. B. S. 590; Zürich: Protokollbuch MGmSt, z. B. S. 247; in der *Allgemeinen Musikgesellschaft* war dieselbe Stelle ebenfalls wieder durch einen «Salarirten» besetzt; vgl. Zürich: Protokollbuch AMG GK, z. B. S. 1f.

Dilettanten und Berufsmusikern. Die «ausübenden Mitglieder» waren dabei in der Regel in der Überzahl.

Genaue Zahlen, welche die Verhältnisse zu errechnen erlauben würden, fehlen wie bei der Angabe von aktiven und passiven Mitgliedern leider nur allzu oft. Die Aussagen aus den Festschriften sind ebenfalls vage, oft finden sich Sätze wie: das Orchester besteht «zum grössten Theile aus Dilettanten, die auch zumeist auf eigenen Instrumenten spielten»⁵³⁵. Oft sind uns – wenn überhaupt – nur die Gesamtkosten der Musiker überliefert, jedoch fehlt dazu meist die genaue Auflistung oder eine Zahl der bezahlten Musiker⁵³⁶. Dennoch seien diejenigen Unterlagen, die uns zwei konkrete Beispiele liefern, hier aufgezeigt, um wenigstens Tendenzen erahnen zu können. Die Jahresrechnung der Berliner *Philharmonischen Gesellschaft* verschafft uns einen sehr genauen Einblick in die Zusammensetzung ihres Orchesters, da sie sowohl die Anzahl wie auch die Art der Instrumente aufzählt, welche «aus der Königl. Capelle» gegen Bezahlung zugezogen wurden:

Tit III

An Honorar der Musici etc:

1 Contra Bass aus der Königl. Capelle	rh 2
2 Flöten vom Militair à 20 sch [sgr???	1. 10
2 Hautbois vom Militair à 20 sch	1. 10
2 Clarinetten vom Militair à 20 sch	1. 10
2 Fagotten vom Militair à 20 sch	1. 10
2 Hörner vom Militair à 20 sch	1. 10
2 Trompeten vom Militair à 20 sch	1. 10
1 Pauke vom Militair à 20 sch	20
1 Contrabass vom Militair à 20 sch	0

	11.10
Dem Instrumententräger für Besorgung der Pulte	1. –

	12.10
macht auf 22 Versammlungen	[...] rh 271.10 ⁵³⁷

In diesem Beispiel sind insgesamt 15 Berufsmusiker aufgelistet, die regulär in der Königlichen Hofkapelle und einer Militärkapelle⁵³⁸ angestellt waren und sich ein

⁵³⁵ Bischoff 1890, Chronik des Steiermärkischen Musikvereins, S. 11.

⁵³⁶ Etwa in Braunschweig: Jahresrechnungen musikalischer V 1834-1840; Bremen: Protokollbuch MV; Erfurt: Jahresrechnung Erfurter MV 1835/36; Hamburg: Jahresrechnungen MV; Zürich: Kassabuch AMG, passim: generell Einträge wie auf fol. 3: «„[1857] Januar | 27 | per Gagen u. Honorare für das 4^{te} Concert | 807 [Franken] 33 [Rappen]».

⁵³⁷ Berlin: Jahresrechnung MV 1825/26, Auszug aus den verzeichneten Ausgaben. Die Abkürzung «rh» bedeutet Reichstaler (rthl).

Zubrot in der *Philharmonischen Gesellschaft* verdienten. Sie ergänzten die Mitglieder des Vereins, welche offensichtlich vorwiegend auf Streichinstrumenten spielten. Das Verhältnis der bezahlten Musiker zu den Musikliebhabern war in jenem Jahr 15:39⁵³⁹. Mehr als zwei Drittel des Orchesters bestand also aus Dilettanten. Dennoch machten die Saläre für die Musiker für die Gesellschaft fast 50% der Gesamtausgaben aus⁵⁴⁰.

Die *Bernische Musikgesellschaft* beschäftigte 1818 nach Angaben der Festschrift von 1915 neun Berufsmusiker⁵⁴¹. Sechs Jahre später waren 16 «Angestellte Musiker» verzeichnet, doch schon 1825 waren es nur noch deren zwölf⁵⁴². Die Zahlen schwankten offensichtlich nach Bedarf und waren nicht fix festgelegt. Da diese beiden Beispiele aus Bern und Berlin sich nicht gegenseitig widersprechen, ist anzunehmen, dass die meisten Musikvereine wohl etwa ebenso viele bezahlte Musiker – also schätzungsweise zwischen knapp zehn bis fünfzehn – zur Ergänzung der eigenen Reihen hinzuzogen⁵⁴³.

Leider existieren keine Vergleichszahlen von Honoraren der Musiker in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Es wäre deshalb reine Spekulation, von den Ausgaben für das Orchester auf die Zahl der angestellten Musiker in den restlichen untersuchten Musikvereinen zu schliessen. Ausserdem waren oft nicht alle Zugezogenen bei jedem Konzert dabei, sondern halfen nur zeitweise oder für einzelne Konzerte aus, was natürlich einen erheblichen Einfluss auf die Höhe des Entgelts hatte. Was allerdings möglich ist, ist ein erster Versuch eines relativen Vergleichs der Ausgaben zwischen den Musikgesellschaften mit Berufsorchester und jenen mit Orchester, das vorwiegend aus Dilettanten bestand.

Der *Erfurter Musikverein* gab in der Saison 1835/36 etwas mehr als 288 rthl preussischer Währung für das ganze Orchester (ohne Solisten) aus⁵⁴⁴. Prozentual kosteten die Berufsmusiker inklusive den Solisten den Verein knapp 24% der gesamten Ausgaben (vgl. Abbildung 4). Weiter oben haben wir gesehen, dass die Berliner *Philharmonische Gesellschaft* einen ähnlichen Betrag (etwas mehr als 271 rthl) für das Orchester ausgab. Ganz anders sahen aber die Zahlen bei der Hamburgischen *Philharmonischen Gesellschaft* aus. Das Berufsorchester des Vereins

⁵³⁸ In Berlin bestanden mehrere Militärkapellen. Vgl. Mahling 1980, Zum Musikbetrieb Berlins, S. 89-96. Zum jetzigen Zeitpunkt ist nicht zu eruieren, um welche Kapelle es sich hierbei handelte.

⁵³⁹ Berlin: Jahresrechnung MV 1825/26.

⁵⁴⁰ Die Gesamtausgabe belief sich auf 639 rthl 15 sgr, Vgl. Berlin: Jahresrechnung MV 1825/26.

⁵⁴¹ Bloesch 1915, Die Bernische Musikgesellschaft, S. 115.

⁵⁴² Bloesch 1915, Die Bernische Musikgesellschaft, S. 152.

⁵⁴³ Das Bild der Zusammensetzung der *Musikalischen Akademie* in Mannheim sah durch die enge Verflechtung mit dem Hoftheater etwas anders aus. Das Orchester bestand 1807 aus insgesamt 52 Personen, von denen 29 Berufsmusiker und 23 Liebhaber waren. Vgl. Nationaltheater-Orchester Mannheim 1929, 150 Jahre Musikalische Akademie, S. 20.

⁵⁴⁴ Erfurt: Jahresrechnung Erfurter MV, S. 27f.

wurde regelmässig durch teure Solisten ergänzt, und der Musikdirektor erhielt im Gegensatz zum Orchesterleiter Andreas Ketschau im *Erfurter Musikverein* ein regelmässiges Gehalt. Die Ausgaben für den ‚Luxus‘ Berufsorchester belief sich nominell in den 1830er Jahren auf rund 4'000 Mark Kurant⁵⁴⁵, was nach dem Münzsystem von 1834 ungefähr 1'600 rthl preussischer Währung entsprach⁵⁴⁶. In Prozentzahlen ausgedrückt, machten die Orchesterkosten einen Anteil von 75 bis 78% der Totalausgaben aus. Vergleicht man also die Ausgaben des *Erfurter Musikvereins* mit jenen der Hamburgischen *Philharmonischen Gesellschaft* unter der gewiss unrealistischen Prämisse, dass die Gehälter für Berufsmusiker in beiden Städten ungefähr gleich hoch waren, so ist deutlich zu erkennen, dass das Berufsorchester fünf bis sechs Mal soviel kostete wie der Klangkörper der Stadt Thüringens. Auch wenn die Höhe der Entlohnungen in diesen beiden Städten nicht gleich ausfiel, so ist das Bild doch ein eindeutiges – vor allem wenn man zusätzlich bedenkt, dass die Zahl der Konzerte des *Erfurter Musikvereins* höchstwahrscheinlich höher ausfiel als in der Hamburgischen *Philharmonischen Gesellschaft*.

Die Hamburgischen *Philharmonische Gesellschaft* konnte ihr Orchester und vor allem die teuren Solisten nur bezahlen, weil die Konzertzahl auf vier pro Saison limitiert war. Vor allem die Solisten fielen in Hamburg und im Orchester des *Gewandhauskonzerts* ins Gewicht. In Leipzig bezogen vor allem die Solosängerinnen hohe Gehälter⁵⁴⁷. So verdiente Henriette Grabau als Hauptsängerin in der Saison 1835/36 und 1836/37 440 bzw. 480 rthl sächsischer Währung plus eine Zulage für weitere Kosten⁵⁴⁸. Allein dieser Betrag übersteigt deutlich die Kosten des *Erfurter Musikvereins* für dessen gesamtes Orchester im Jahr 1835/36 (288 rthl preussischer Währung⁵⁴⁹), zumal der Reichstaler in Sachsen nominell noch geringfügig mehr wert war als der preussische Taler. In den Musikvereinen mit Dilettantenorchester waren es gerade die Solovorträge, die in der Regel durch die Mitglieder ausgeführt wurden. Ausnahmen bildeten nur durchreisende Virtuosen⁵⁵⁰. Dieser Umstand war also gegenüber den Profiorchestern ein grosses Sparpotential, das die Musikvereine auszunutzen wussten. Nur so konnten sie dem Publikum viele Konzerte pro Saison ermöglichen.

Alle diese Überlegungen und Zahlenbeispiele deuten also tatsächlich darauf hin, dass die Orchester der Musikgesellschaften zum grossen Teil aus Dilettanten

⁵⁴⁵ Hamburg: Jahresrechnung MV 1828/29 bis 1838/39.

⁵⁴⁶ Umrechnungskurs nach: Trapp 2005, Kleines Handbuch der Münzkunde, S. 96f.

⁵⁴⁷ Die männlichen Solisten verdienten offensichtlich weniger; vgl. Dörffel 1884, Gewandhauskonzert 1781-1881, z. B. S. 25 u. 47f.

⁵⁴⁸ Dörffel 1884, Gewandhauskonzert 1781-1881, S. 123.

⁵⁴⁹ Erfurt: Jahresrechnung Erfurter MV, S. 27f.

⁵⁵⁰ Vgl. etwa Münster: hs. Konzertprogramme MV; Zürich: Konzertprogramme AMG.

bestanden haben, auch wenn uns in vielen Fällen die genauen Angaben der Verhältnisse fehlen mögen. Reine Dilettantenorchester waren aber relativ selten, die Laienspieler wurden meist durch Berufsmusiker ergänzt oder in ihren Stimmen unterstützt. Diese Verhältnisse aber müssen über eine lange Zeit bestanden haben, denn wir haben gesehen, dass die städtische oder staatliche Unterstützung in den meisten Fällen erst deutlich nach 1850 einsetzte und dies dann auch zunächst mit kleineren Beträgen. Von einer übergreifenden städtischen festen Subventionierung kann frühestens Ende des 19. oder auch erst im 20. Jahrhundert gesprochen werden⁵⁵¹. Nur solange sich also die Kosten des Orchesters nicht übermässig steigerten, konnte das Modell ‚Musikverein‘ weiterhin bestehen.

Das Orchester war ein Ort, in welchem praktisch nur Männer zusammen musizierten. Dass die Rechte der Frauen in den Gesellschaften meist in gewisser Weise beschränkt waren, haben wir in Kapitel 3.4.1 gesehen. Das Instrumentalspiel war den Frauen in der Regel nur auf dem Pianoforte erlaubt, dies entsprach den Erziehungsmethoden des frühen 19. Jahrhunderts. Ein weiteres Orchesterinstrument zu lernen, war für Mädchen nicht üblich⁵⁵². «Damen» spielten deshalb auch nicht im Orchester mit, sondern traten im Chor als Sängerinnen oder als Solosängerinnen als Solistinnen oder in einem kleinen Vokalensemble in Konzerten auf.

Die soziale Stellung der Berufsmusiker war offensichtlich deutlich tiefer als jene der Dilettanten. Zwar waren sie für die Qualität der dargebotenen Orchestermusik wohl äusserst wichtig, doch stellte die Anstellung in einem Musikvereinsorchester nicht auf die gleiche Stufe wie die ausübenden Mitglieder. Ein Beispiel für die deutliche Abstufung liefern uns die Erinnerungen Xaver Schnyders von Wartensee, der sich an eine Szene in einer der Vorgängergesellschaften der *Allgemeinen Musikgesellschaft Zürich*, der *Musikgesellschaft auf dem Musiksaal* erinnert:

Ein trefflicher Flötendilettant, Junker Staatsschreiber Landolt (später Regierungsrat und Abgesandter zur eidgenössischen Tagsatzung), ein geistreicher, humoristischer Mann, hatte vor, in einem Liebhaberkonzert eine Flötenkonzertante mit einem Künstler von der Münchner Kapelle zu spielen. Er war seiner künstlerischen Aufgabe vollkommen gewachsen und der Abend zur Aufführung schon bestimmt; da hätte ein lächerlicher Umstand die Sache beinahe rückgängig gemacht. Junker Landolt konnte nicht ins reine kommen, ob er auf der rechten oder linken Seite des Künstlers bei der Ausführung des Doppelkonzerts sich dem Publikum zeigen sollte. Beide Fälle hatten ihre Gründe dafür und dawider. Junker Landolt beriet sich mit seinen Freunden ernstlich über den kritischen Fall und sagte: «Ich spiele die zweite Flöte und diese muß aus musikalischen Gründen der ersten zur linken Seite stehen; ich bin aber ein Junker und der erste Flötenspieler nur ein Künstler, an dessen linker Seite ich nach dem Verhältnis des Ranges unmöglich vor dem Publikum erscheinen darf.» Nach langem Beraten wurde der diplomatische Knoten so gelöst, daß die Pulte der

⁵⁵¹ Vgl. dazu die Ausführungen im Kapitel 3.3.

⁵⁵² Allenfalls als virtuose Instrumentalistinnen traten sie noch als Harfenistinnen auf.

beiden konzertierenden Flötenspieler sich gegenüber gestellt wurden und also keiner der Flötenspieler dem andern rechts oder links, sondern jeder dem andern Gesicht gegen Gesicht stand.⁵⁵³

Jemand also, der eine Bezahlung für die musikalische Tätigkeit brauchte, um seinen Lebensunterhalt verdienen zu können, war im frühen 19. Jahrhundert in seinem sozialen Status weniger anerkannt als ein Dilettant, war eben «nur Künstler» und kein Bürgerlicher. Dass die Musiker auch in den anderen Musikvereinen nicht den gleichen Stellenwert einnahmen, wie die Dilettanten, lässt sich auch daraus schliessen, dass die «Salarierten» nie gleichzeitig als Mitglieder der Musikgesellschaften in Mitgliederlisten auftauchten. Sie blieben trotz anerkannter Leistungen stets Fremdkörper in den Musikvereinen. Welche Stellung die Dirigenten im Verlaufe des 19. Jahrhunderts einnahmen und wie sich der Status der Berufsmusiker in dieser Zeitspanne änderte, wäre eine eigene Studie wert.

Die Professionalisierung der «Konzertorchester von Berufsmusikern außerhalb des höfischen Bereichs»⁵⁵⁴ wird in der Literatur meist in die Zeit bis 1848 datiert. Dabei wird auf die allgemeinen Zäsuren von 1830 und 1848⁵⁵⁵ sowie die «Durchsetzung von Symphonik Beethovenschen Anspruchs» verwiesen, welche zur Folge gehabt habe, dass «sich die musikalische Laienaktivität immer mehr auf Mitwirkung als (Chor-)Sängerinnen und –Sänger»⁵⁵⁶ beschränkt habe. Jedoch zeichnen die Quellen der Musikvereine zumindest im deutschsprachigen Raum ein anderes Bild.

Wie kann man den Grad der Professionalisierung aber definieren und diesen dann überhaupt erkennen? Hier wird davon ausgegangen, dass ein Profiorchester vollständig aus Berufsmusikern, die ein festes Jahresgehalt beziehen, bestehe. Der Grad der Professionalisierung ist folglich am Anteil der Berufsmusiker im Orchester abzulesen. Der Weg zum Berufsorchester in den bürgerlichen Musikvereinen war lang und gesamthaft gesehen keineswegs linear, zumal das Phänomen des Dilettantismus noch lange verbreitet war, vielleicht länger als man gemeinhin vermutet.

Es gilt zunächst, sich nicht auf Formulierungen wie jene in der Festschrift von Felix Hase zum *Musikverein* Münster zu verlassen, die zum Beispiel folgende Aussage machen, welche einen frühen Professionalisierungsschub (im folgenden Beispiel in den 1830er Jahren) aufscheinen lassen will:

⁵⁵³ Schuh 1940, Erinnerungen Xaver Schnyder's von Wartensee, S. 84f.

⁵⁵⁴ Heister 1996, Konzertwesen (MGG2), Sp. 696; Heister 1983, Das Konzert, S. 37.

⁵⁵⁵ Heister 1983, Das Konzert, S. 37.

⁵⁵⁶ Heister 1996, Konzertwesen (MGG2), Sp. 696.

Unter [Anton] Schindler ging mit dem Verein zunächst insofern eine Veränderung vor, als Handarbeiten während der Aufführungen nicht mehr gestattet wurden. Was aber wichtiger war, es wurden mehr oder weniger unfähige Mitspieler im Orchester ausgeschieden. [...] Der bisherige Charakter des Vereins aber, der damals außer der geselligen Unterhaltung hauptsächlich der musikalischen Ausbildung seiner Mitglieder dienen sollte, wurde dadurch wesentlich alterirt.⁵⁵⁷

Betrachtet man diese Stelle genauer, so wurde lediglich ein wenig mehr Disziplin in das Orchester gebracht; dass deshalb jedoch mehr Berufsmusiker im Orchester zu finden waren, ist zu bezweifeln. Die Anzeichen von Professionalisierung sind also weniger in solchen schwammigen Aussagen zu erkennen. Sie sind am ehesten in jenen Quellen zu finden, die uns zur Finanzlage der Musikvereine informieren. Mehr Berufsmusiker bedeutete höhere Kosten; um also trotz höherer Ausgaben weiter bestehen zu können, mussten die Musikgesellschaften mehr Geld einnehmen. Dies konnte einerseits durch ein grösseres Publikum, andererseits durch erhöhte Mitgliederbeiträge geschehen – oder durch städtische Hilfe bei grossen oder langfristigen Geldproblemen. Die regelmässige städtische Unterstützung also, Hinweise auf Umstrukturierungen bei den Mitgliederbeiträgen sowie das Wissen um höhere Publikumszahlen helfen uns, die Zeitspanne der Professionalisierung genauer bestimmen zu können.

Die Geldprobleme des *Steiermärkischen Musikvereins*, der seit den 1840er Jahren mit Schwierigkeiten zu kämpfen hatte, waren im Grunde genommen, so könnte man argumentieren, auf zuwenig Mitgliederzuspruch zurückzuführen, ebenso im Falle der *Museumsgesellschaft* in Frankfurt am Main, wie Helene de Bary in der Festschrift erklärt⁵⁵⁸. Zu wenige Mitglieder zu haben, bedeutete weniger Einnahmen, da die Mitgliederbeiträge ja den grössten Teil der Einnahmen ausmachten. Jedoch muss die Geldnot der Musikgesellschaften in den 1840er und 1850er Jahren auch in dem Licht gesehen werden, dass die Solisten und die Kosten für das Orchester offenbar zumindest allmählich höher wurden und sich so der Anteil dieser Ausgaben gesamthaft erhöhte. Denn der *Steiermärkische Musikverein* konnte sich trotz über 200 bezahlender Mitglieder nicht mehr selbst finanzieren; 1840 drückte den Verein eine Schuldenlast von 1043 fl Conventionsmünze⁵⁵⁹. Die Zeit um die Revolution von 1848/49 und die restlichen Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts waren eine Zeit der grundsätzlichen Neuorientierung der Musikgesellschaften, sie mussten sich neue Geldquellen suchen, da die Selbstfinanzierung nicht mehr funktionierte, wenn man ein qualitativ höher stehendes Orchester stellen oder hochkarätige Solisten einladen wollte, die zum Renommee der Gesellschaftskonzerte beitrugen. Die regelmässige

⁵⁵⁷ Hase 1920, Festschrift MV Münster, S. 13.

⁵⁵⁸ Bary 1937, Frankfurter Museumsgesellschaft, S. 30-37.

⁵⁵⁹ Bischoff 1890, Chronik des Steiermärkischen Musikvereins, S. 102.

Unterstützung durch den Staat oder die Kommune wurde aber erst in den folgenden Jahrzehnten ein verbreitetes Phänomen.

1840 war es noch gar nicht üblich, dass ein Musikverein mit einer angegliederten Musikschule durch einen Staat mit finanziert wurde. Zwar war der *Steiermärkische Musikverein* einer der ersten Musikgesellschaften, die regelmässige Unterstützung erfuhren. Doch wurde der Zuschuss nur aufgrund der persönlichen Eingabe des Protektors der Gesellschaft, Erzherzog Johann, bewilligt⁵⁶⁰. Hätte er sich nicht selbst darum gekümmert, hätte der Verein höchstwahrscheinlich keine Unterstützung bekommen. So aber erhielt die Vereinigung rückwirkend auf das Jahr 1839 von nun an jährlich 500 fl, offenbar bis zum Ende der 1850er Jahre, danach erhöhte sich der gesamte Subventionszuschlag aufgrund dessen, dass zu diesem Zeitpunkt auch die Sparkasse und die Gemeinde einen jährlichen Zuschuss gewährten⁵⁶¹. Ein Berufsorchester war der Klangkörper des *Steiermärkischen Musikvereins* deswegen freilich noch nicht. Noch in den 1860er Jahren waren Dilettanten an der Ausübung von Solovorträgen beteiligt und man überlegte sich 1869, dass die «Heranziehung guter Solisten und Ausschliessung schülerhafter Solovorträge» zur Verbesserung der Qualität der Konzerte beitragen könnten⁵⁶². Das Orchester bestand zu jener Zeit aus Musiklehrern, die an der Vereinsschule unterrichteten, Schülern, ehemaligen Schülern der Musikschule und sonstigen Dilettanten, war also noch immer eine Mischung aus Berufsmusikern und Laien. Die Musiklehrer erhielten ihren Lohn für ihre Leistung an der Schule und waren verpflichtet, kostenlos im Orchester mitzuwirken. Ebenso wurden die Schüler nicht entlohnt. Es ist daher nicht erstaunlich, dass die Kosten für das Orchester für lange Zeit in etwa gleich hoch blieben. Erst um 1880 ist eine deutlichere und vergleichsweise schnelle Steigerung der Kosten zu erkennen, die sich dann auf gleichem Niveau halten bzw. noch höher werden⁵⁶³. Es ist anzunehmen, dass erst zu diesem Zeitpunkt deutlich mehr Entlohnungen für die Orchestermmitglieder ausbezahlt wurden und damit ein Professionalisierungsschub verbunden war.

„Nur“ die finanziellen Probleme und die regelmässige Unterstützung des Vereins durch die Stadt deuten zwar darauf hin, dass eine Veränderung etwa um die Jahrhundertmitte oder später stattfand. Die endgültige Professionalisierung aber erkennen wir wohl eher an den Zeitpunkten des Übergangs der Musikvereinsorchester zu städtischen Orchestern, was einen Paradigmenwechsel für

⁵⁶⁰ Bischoff 1890, Chronik des Steiermärkischen Musikvereins, S. 103f.

⁵⁶¹ Bischoff 1890, Chronik des Steiermärkischen Musikvereins, S. 113f., 119, 122, 127, 139 und 146.

⁵⁶² Bischoff 1890, Chronik des steiermärkischen Musikvereins, S. 160. Vgl. auch Kaufmann E 1990, Musikverein für Steiermark, S. 48.

⁵⁶³ Die Ausgaben steigen von rund 600 bis 700 fl auf rund 1'000 fl in wenigen Jahren. Vgl. Bischoff 1890, Chronik des steiermärkischen Musikvereins, S. 156 u. 192.

alle Beteiligten darstellte. Er zeigt uns das Ende der Entwicklung der Professionalisierung an, denn die Mitglieder des Orchesters waren von diesem Übergang an städtische Bedienstete und erhielten ein regelmässiges Einkommen.

Es dürfte eigentlich nicht überraschen, dass das Gewandhausorchester, das von Anfang an aus bezahlten Kräften zusammengesetzt war, von allen deutschen Musikvereinsorchestern am frühesten zum grossen Teil zum Stadtorchester umfunktioniert wurde⁵⁶⁴. Die Zusammensetzung des Orchesters hatte sich von einer Mischung aus Berufsmusikern und Studenten im 18. Jahrhundert⁵⁶⁵ langsam zu einem fast reinen Berufsorchester im 19. Jahrhundert gewandelt⁵⁶⁶. Jene Musiker, die auch für die Kirchenmusik zuständig waren (dies machte einen grossen Teil des Gewandhausorchesters aus), wurden schon 1840 zu von der Stadt besoldeten Musikern umfunktioniert und stellten fortan das Stadtorchester dar, das für Kirchen- und Opernaufführungen zuständig war und gleichzeitig die grosse Mehrheit des Gewandhausorchesters ausmachten, sich also gewissermassen ebenfalls für die ‚städtische‘ Vokal- und Instrumentalmusik verantwortlich zeichneten⁵⁶⁷. Das Verhalten der städtischen Regierung ist einerseits dadurch zu erklären, dass die Direktion des *Gewandhauskonzerts* mit dieser schon immer eng verzahnt war und teilweise Personalunionen zwischen den beiden Gremien bestand⁵⁶⁸. Von dieser Sichtweise aus war es vielleicht ein naheliegender Schritt, die enge Zusammenarbeit auch offiziell zu zeigen. Andererseits war das *Gewandhauskonzert* seit jeher (schon seit der Zeit des *Grossen Konzerts*) ein Repräsentantenkörper für die Kaufleute der Stadt gewesen, welche für Leipzig nicht erst seit dem 18. Jahrhundert wichtig waren, die aber spätestens in der Zeit der Aufklärung zu ihrem stolzem Selbstbewusstsein gefunden hatten. Das führte dazu, dass sich die Kaufmannschaft ein bezahltes Orchester ganz nach dem Vorbild der regierenden Hofgesellschaften leistete – das *Grosse Konzert*. Die Kaufleute repräsentierten die Elite von Leipzig und diese als freie Handelsstadt. Somit repräsentierte auch das *Grosse Konzert* und seit 1781 das *Gewandhauskonzert* die Stadt. Dass man von der Regierung aus nun die Musiker

⁵⁶⁴ Zur Geschichte der Entstehung des Stadtorchesters vgl. Böhm 2006c, Das Stadt- und Kirchenorchester, insbes. S. 95-97. Die neue Regelung betraf nicht alle Musiker des Gewandhauses, faktisch aber den grössten Teil; im Verlaufe des 19. Jahrhunderts verschwammen die Grenzen weiter.

⁵⁶⁵ Böhm 2006a, Das Grosse Konzert, S. 16.

⁵⁶⁶ Böhm 2006c, Das Stadt- und Kirchenorchester, S. 98.

⁵⁶⁷ Mehr zur Geschichte der Entstehung des Stadtorchesters 1840 und dessen enge Verzahnung mit dem Gewandhausorchester vgl. auch Georgi 1881, Verhältnisse des Stadtorchesters in Leipzig, S. 18-22. Für den Hinweis auf und die Übersendung des schwer erhältlichen Druckes danke ich Herrn Hans-Rainer Jung an dieser Stelle herzlich.

⁵⁶⁸ Im Vorstand der Gewandhausdirektion waren seit der Gründung des *Gewandhauskonzerts* stets Leute aus der Regierung oder regierungsnahe Personen vertreten; es finden sich regelmässig Berufsbezeichnungen wie Bürgermeister, Kriegsrat, Senator, Kammerrat, Prokonsul, Hofrat u. a. Vgl. Leipzig: Chronik Gewandhauskonzerte 1781-1834.

dieses Orchesters unter städtische Aufsicht stellen wollte, war eine logische Folge dessen, dass es schon seit Jahrzehnten das musikalische Aushängeschild der Stadt war; die Regierung hat diese Tatsache durch diesen Schritt lediglich offiziell gemacht. Vielleicht sollte ausserdem die Anziehungskraft für renommierte Musiker gesteigert werden, denn die soziale Attraktivität war offenbar nicht sonderlich gross⁵⁶⁹. Für diese These spräche auch die Errichtung des Konservatoriums, die nur drei Jahre nach der Umstrukturierung zum Stadtorchester realisiert wurde und für Nachwuchskräfte für das *Gewandhauskonzert* sorgen sollte. Davor war die Hälfte der Musiker bei einem Stadtmusikus oder eine Stadtpfeife ausgebildet worden; nur ganz wenige Orchestermitglieder waren Akademiker.

Das *Gewandhauskonzert* jedoch nahm eine Sonderstellung im Vergleich zu den restlichen Musikvereinen des deutschsprachigen Raums vor 1850 ein. Zwar speiste sich ihre Direktion wie in anderen Musikgesellschaften «aus den gebildeten Ständen der Stadt»⁵⁷⁰, doch übten sie «diese Kunst», die Musik, nicht selbst aus⁵⁷¹. Die restlichen Musikvereine waren vorwiegend Erziehungs- und Bildungsstätten, in welchen die Mitglieder sich selbsttätig weiterbildeten und an der musizierenden Gemeinschaft teilnahmen; das *Gewandhauskonzert* (und die Hamburgischen *Philharmonische Gesellschaft*) jedoch diene von Beginn an ‚nur‘ der Repräsentation der städtischen Musikkultur. Dieser Unterschied nivellierte sich erst im Verlaufe der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, in der Zeit, in welcher sich die Musikvereine mehr nach aussen öffneten und somit auch eine öffentliche Funktion einnehmen konnten⁵⁷² und einnahmen und sich das Phänomen des Dilettantismus‘ zunehmend auf die Mitwirkung im Chor zurückzog. Erst nach 1850 wandelten sich ihre Orchester zu städtischen Repräsentationskörpern, was sich in der Umstrukturierung zum Berufsorchester zeigte.

Das erste Berufsorchester unter den städtischen Musikvereinen, die mit einem Dilettantenorchester gegründet wurden, findet sich 1851 in der Wiener *Gesellschaft der Musikfreunde*. In den grossen (d. h. öffentlichen) Gesellschaftskonzerten musizierten nun «Künstler»:

Auch wurde durch die Verfügung, daß die großen Gesellschaftskonzerte nicht mehr durch Dilettanten, sondern durch Künstler auszuführen seien, dem ‚Vordrängen des bloßen Dilettantismus‘ Schranken gesetzt. Von besonderer Bedeutung war der Beschluß, den Gesellschaftskonzerten vollen künstlerischen

⁵⁶⁹ Böhm 2006c, Das Stadt- und Kirchenorchester, S. 98.

⁵⁷⁰ Leipzig: Regulativ Verwaltung Gewandhauskonzerte 1837, fol. 20r.

⁵⁷¹ Leipzig: Regulativ Verwaltung Gewandhauskonzerte 1837, fol. 20r.

⁵⁷² Zur Öffentlichkeit der Musikgesellschaften vgl. Kapitel 5.1 weiter unten.

Wert zu geben und mit ihrer Leitung einen begabten, verlässlichen Fachmusiker zu betrauen, der den Titel eines artistischen Direktors führen sollte.⁵⁷³

Offensichtlich war dies, wie wir aus der Formulierung der Festschrift erkennen können, ein Paradigmenwechsel. Das Orchester bestand nun aus den in der Hofoper angestellten Musikern. In der Folge wurde ein *Orchesterverein* gegründet (1859), welcher die Dilettanten der Gesellschaft beherbergte. Der Dilettantismus wurde also nicht gänzlich abgeschafft, sondern lediglich in der privaten Sphäre der Gesellschaft konserviert. Ein Teil dieses Laienorchesters spielte trotz der Verfügung aus dem Jahr 1851, wie wir ebenfalls aus der Festschrift erfahren, bei den grossen Gesellschaftskonzerten 1859 mit:

Eine Anzahl von Mitgliedern des Orchestervereins wirkte auch, den Instrumentalkörper wesentlich verstärkend, bei den Gesellschaftskonzerten mit.⁵⁷⁴

Grund dafür war die zu grosse finanzielle Belastung des Budgets durch das Berufsorchester. Jährlich riss ein neuerliches Defizit ein immer grösseres Loch in die Vereinskasse, und man musste schliesslich auf die Wiedereinführung von einigen Dilettanten zurückgreifen, um den Erhalt der *Gesellschaft der Musikfreunde* weiterhin ermöglichen zu können⁵⁷⁵. Der Chor der Gesellschaft, seit 1858 als *Singverein* organisiert, bestand weiterhin gänzlich aus Dilettanten⁵⁷⁶. Die Einnahmen erlaubten es dem Verein nicht, ein vollständiges Berufsorchester zu verwalten, und offensichtlich wollte der Hof die Bezahlung des Orchesters nicht übernehmen. Die endgültige Professionalisierung des Wiener Musikvereinorchesters ist also deutlich später als 1851 anzusetzen. Die Entwicklung zum Berufsorchester verlief nicht linear und zog sich offenbar über mehrere Jahrzehnte hin. Richtig ist jedoch die Feststellung, dass in den 1850er Jahren die «lange Epoche, in der die Konzerte großen Stils einzig und allein durch das Zusammenwirken musikkundiger Dilettanten möglich waren, [...] ihr Ende gefunden»⁵⁷⁷ hatten.

Der Musikdirektor des *Musikvereins Düsseldorf* wurde zwar schon seit dem Engagement Felix Mendelssohn-Bartholdys 1835 zu einem Drittel von der Stadt bezahlt. Das Orchester jedoch wurde erst 1864 städtisch⁵⁷⁸, davor stand es «nur lose im Verhältnis zur Stadt»⁵⁷⁹.

⁵⁷³ Perger/Hirschfeld 1912, Gesellschaft der Musikfreunde Wien, S. 78.

⁵⁷⁴ Perger/Hirschfeld 1912, Gesellschaft der Musikfreunde Wien, S. 93.

⁵⁷⁵ Perger/Hirschfeld 1912, Gesellschaft der Musikfreunde Wien, S. 92.

⁵⁷⁶ Perger/Hirschfeld 1912, Gesellschaft der Musikfreunde Wien, S. 90f.

⁵⁷⁷ Perger/Hirschfeld 1912, Gesellschaft der Musikfreunde Wien, S. 87.

⁵⁷⁸ Krellmann 1968, 150 Jahre MV Düsseldorf, S. 89.

⁵⁷⁹ Fischer WH 1918, Festschrift MV Düsseldorf, S. 46.

Im Gebiet der heutigen Schweiz war das Orchester der *Allgemeinen Musikgesellschaft Zürich* (AMG) der erste Klangkörper, der zu einem Berufsorchester umstrukturiert wurde. 1862 wurde der *Orchesterverein* gegründet, dessen Orchester im Grunde genommen das ehemalige AMG-Orchester darstellte⁵⁸⁰. Sämtliche Mitglieder des neuen Orchesters bezogen seit der Gründung dieses Vereins ein regelmässiges Gehalt. Es ging schliesslich 1868 in die neugegründete *Tonhallegesellschaft* über, die heute mit städtischen Mitteln subventioniert wird⁵⁸¹. In Bern hingegen wurde das Orchester der *Bernischen Musikgesellschaft* 1877 zum Berufsorchester. Eine kleine Unterstützung durch die Stadt fand sich schon in den frühen Jahren des Bestehens. Im Antrag an die Berner Behörden für die regelmässige Unterstützung des Klangkörpers argumentierte die Direktion des Vereins damit, dass es die Aufgabe der Gesellschaft sei, ein «bleibendes Orchester» für Bern zu sichern und die Ausübung und das Lernen von Musik einen wesentlichen Teil der Bildung der Bürger in allen Klassen ausmache. Deswegen sei der Zweck der Gesellschaft der Unterstützung seitens der Stadt durchaus würdig:

Unser vorzügliches Streben geht dahin, der Hauptstadt auch für die Zukunft ein bleibendes Orchester zu sichern und schon deswegen glaubten wir, daß unser gemeinnütziges Bemühen Wohlwender besonderer Aufmerksamkeit und Unterstützung würdig sei [...] und wiederholen, daß die musikalischen Unterhaltungs- oder Liebhaber-Konzerte nicht den ausschließlichen Zweck der Gesellschaft ausmachen, sondern lediglich das Mittel sind, die allmächtige Organisation eines Orchesters von eigentlichen Tonkünstlern, ohne weitere Aufopferung ab Seite des Staats und der Hauptstadt, sowie den Sinn für die edle Kunst überhaupt, unter den Bewohnern zu befördern. Eben deswegen dürfen wir auch hoffen, daß dieser nicht nur gemeinnützige, weil er alle Stände und Klassen, von der Jugend an bis zum hohen Alter umfaßt, sondern auch wissenschaftliche, weil er einen wesentlichen Teil der Bildung ausmacht, und besonders auch rein moralische Zwecke, weil er [...] auf das Gemüt der Menschen einen entscheidenden Einfluß hat, nicht in die Kategorie bloßer vorübergehender Privatvergnügungen gesetzt werde, welche dem jeweiligen Stadt-Magistrat fremd sind, sondern vielmehr zu jenen gemeinnützigen Institutionen zu zählen sei, welche sich von jeher einer kräftigen Unterstützung derselben zu erfreuen hatten [...].⁵⁸²

Die Musikvereine sahen sich also nach 1850 tatsächlich in der Rolle eines Repräsentationskörpers für die städtische und staatliche Kultur und offensichtlich weiterhin als Bildungsstätten für die Einwohner der Kommune.

⁵⁸⁰ Die *Allgemeine Musikgesellschaft* schloss einen Vertrag mit dem neugegründeten *Orchesterverein* ab, der das Orchester der ‚alten‘ Musikgesellschaft gegen Entgelt dem neuen Verein für eine gewisse Anzahl von Konzerten überliess.

⁵⁸¹ Fischer U 2008, Die AMG und das Aktientheater, S. 61; Schoch 1968, Hundert Jahre Tonhalle Zürich, S. 28-45.

⁵⁸² Zit. nach Bloesch 1915, Die Bernische Musikgesellschaft, S. 204.

Noch bis weit in die 1840er Jahre hinein ist in den Quellen zu den Musikvereinen nicht spürbar etwas von einer vorangetriebenen Professionalisierung zu erkennen. Die Strukturen der Jahresrechnungen mit ihren Einnahmen und Ausgaben bleiben in der Regel vergleichbar mit den Anfängen. Die Konzertprogramme ändern ihren grundsätzlichen Charakter der Mischung verschiedenster Gattungen und Komponisten sowohl innerhalb der Konzerte als auch über die Saison nicht. Ab einem gewissen Zeitpunkt wissen wir leider nicht mehr viel zu den Ausführenden in den Konzerten, wenn es nicht herausragende Persönlichkeiten waren, die auf Konzerttournee waren. Dies könnte eventuell ein Hinweis auf eine zunehmende Anonymisierung innerhalb des Musikvereins sein, ist aber schwierig zu deuten. Für weitere Informationen für das spätere 19. Jahrhundert müssten verschiedene Quellengattungen wie Protokollen, Jahresrechnungen und Konzertprogramme systematisch untersucht werden. Jedenfalls ist die endgültige Professionalisierung der Orchester der Musikvereine im deutschsprachigen Raum entgegen der bisherigen musikwissenschaftlichen Forschungen erst deutlich nach 1850 anzusetzen. Die hier aufgezeigten Beispiele der städtischen Orchester bürgerlichen Ursprungs sind wenige frühe Exempel. Der Übergang in städtische Hand ging oft noch später als in den 1860er oder 1870er Jahren vonstatten.

Meist war die Entwicklungszeit mehrere Dekaden lang und begann mit einer kleinen Unterstützung mit einem einzelnen Geldbetrag oder einem Erlass der Saalmiete noch in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts und endete damit, dass das Orchester schliesslich gänzlich in städtische Hand überging und den Endpunkt der Entwicklung zum Berufsorchester darstellt. Die punktuelle Hilfe der städtischen Behörden kann dabei wohl nur bedingt als Barometer für die Professionalisierung dienen. Vielmehr müssten die Finanzen der Musikvereine der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts besser erforscht werden, um diese Entwicklung und die Zusammensetzung im Orchester besser nachvollziehen zu können.

Die Qualität der Ausübung von Vokal- und Instrumentalmusik in den Musikgesellschaften ist sehr schwer zu beurteilen, da die Berichte zu Konzerten immer persönliche Einschätzungen des jeweiligen Kritikers sind und deshalb eine objektive Haltung von vornherein ausgeschlossen ist. Es sollen hier auch keine wertenden Aussagen gemacht oder gar Vergleiche angestellt werden. Es ist fraglich, ob man die Leistung eines Orchesters mit einem höchst disparaten Quellenmaterial, das sich auch noch gegenseitig zu widersprechen scheint, retrospektiv überhaupt objektiv beurteilen kann. Negative Kritiken zu finden, ist nicht sehr schwer und selbst das viel gepriesene Gewandhauskonzert war nicht vor negativer Kritik gefeit⁵⁸³.

⁵⁸³ Forner 1981, Gewandhauskonzerte, S. 49

Jedoch bezeugen mehrere Quellen, dass die Qualität des Dargebotenen nicht immer zufriedenstellend war. Sie zeigen, dass der Vorstand versuchte, das Niveau zu heben. Es ist auch kaum vorstellbar, dass der Qualitätsstandard in den bürgerlichen Orchestern ähnlich hoch war, wie er es heutzutage ist. Die Festschrift der *Gesellschaft der Musikfreunde* hält fest:

Deshalb ging es bei einer Sitzung, die am 3. März 1819 stattfand, ziemlich lebhaft her; man stellte fest, daß das letzte Gesellschaftskonzert einen üblen Eindruck gemacht habe, daß die Märsche von Moscheles durchgefallen seien und daß man künftighin vermeiden solle, drei größere Instrumentalstücke in einem und demselben Konzert aufzuführen.⁵⁸⁴

Freilich geht aus diesem Abschnitt nicht eindeutig hervor, warum das Konzert einen «üblen Eindruck» gemacht hat; ob es eher an der Qualität der Aufführung lag oder an der Zusammensetzung des Konzertprogramms. Was aber deutlich zu erkennen ist, ist der Wille zur Verbesserung, um das Publikum auch zufrieden stellen zu können. Dies galt auch für die *Bernische Musikgesellschaft*:

Ein eigentümliches Schriftstück, das sich in den vergilbten Akten der [Bernischen] Musikgesellschaft findet, scheint aber doch zu beweisen, daß auch im damaligen Berner Orchester nicht nur ausgebildete Künstler mitgewirkt haben. Es ist vom 5. Februar 1816 datiert und überschrieben: «Bemerkungen und Vorschläge zur Bildung guter Musiker und Äuffnung der Musikgesellschaft». Der unbekannte Ratgeber schreibt:

a) Wenn unsere Zusammenkünfte etwas mehr als momentane Unterhaltung sein sollen, so muß dem größeren Teil der Mitglieder ernstliches Studium der Kunst aufs angelegentlichste empfohlen werden; dadurch würden nach und nach unsere Aufführungen auch geistvoll und herzerhebend – was sie gegenwärtig nicht sind.⁵⁸⁵

Die *Allgemeine Musikgesellschaft Zürich* verfasste bei ihrer Gründung eine Orchesterordnung zur Regelung der Verhaltensweise der Dilettanten, der Sitzordnung und des Stimmvorgangs der Instrumente während der Proben⁵⁸⁶. Offensichtlich war die nötige Disziplin nicht vorhanden, denn sonst wären solche Massregelungen nicht nötig gewesen. Auch in der *Philharmonischen Gesellschaft* in Laibach existierte eine Orchesterordnung⁵⁸⁷, ebenso verfasste der Eisenacher *Musikverein* «Gesetze für die thätigen Mitglieder des Musikvereins»⁵⁸⁸.

⁵⁸⁴ Perger/Hirschfeld 1912, Gesellschaft der Musikfreunde Wien, S. 15.

⁵⁸⁵ Bloesch 1915, Die Bernische Musikgesellschaft, S. 65.

⁵⁸⁶ Zürich: Orchesterordnung AMG 1812.

⁵⁸⁷ Zum grossen Teil publiziert in: Cvetko 1971, Instruktion für das Orchester der Philharmonischen Gesellschaft Laibach.

⁵⁸⁸ Musikverein Eisenach 1936, Festschrift MV Eisenach, S. 39; Eisenach: Statuten für die Mitglieder des MV 1840.

Es kann auf jeden Fall als sicher gelten, dass die Zusammensetzung des Orchesters in den Anfangsjahren seines Bestehens einer solchen Gesellschaft oft pragmatisch gelöst wurde. Stimmen wurden je nachdem durch andere Instrumente ersetzt oder gar nicht gespielt, wenn kein Musiker oder Dilettant zur Verfügung stand, der den Part übernehmen konnte⁵⁸⁹. Dass aufgrund der verschieden ausgeprägten Fertigkeiten nicht jede Stimme bzw. jedes Instrument auf gleichem Niveau vertreten sein konnte, muss eine logische Schlussfolgerung sein. Da die meisten Orchester zum grösseren Teil aus Dilettanten bestanden, wird wohl kaum ein äusserst anspruchsvolles Niveau, wie man es sich vielleicht heute gerne vorstellen mag, vorgeherrscht haben können. Dessen waren sich die Musikgesellschaften auch bewusst. 1863 sagte die *Allgemeine Musikgesellschaft* ein Angebot eines Virtuosenkonzerts ab, weil die Qualität des begleitenden Orchesters für die berühmte Sängerin Pauline Viardot-Garcia nicht ausreichend war. Die Sommerpause liess das Zusammenspiel zu Beginn der Saison stets schwierig erscheinen:

Auf Antrag des Kapellmeisteramtes werden unsere Konzerttage für beschlossene 6 Konzerte im Rückschluß an diejenigen in Basel auf den 3 & 24 Nov. 15 Dec. 12 & 26 Jan. und 4 Febr festgesetzt und von dem Antrag: nach einer Vorlage der baselschen Konzertdirektion Mad. Viardot Garcia um f 500 bei uns singen zu lassen, Umgang [sic] genommen, hauptsächlich weil sie schon zu Anfang unserer Konzerte – im Nov – singen würde, während wir mit so außerordentlichen Leistungen erst gegen das Ende der Saison hin kommen sollten.⁵⁹⁰

Einzelne Solisten, die regelmässig eine gute bis sehr gute Leistung ablieferten, gab es jedoch offensichtlich in fast allen Städten bzw. Musikvereinen. Dies ist erkennbar an den jeweils wenigen Namen, die immer wieder in den Festschriften hervorgehoben werden oder regelmässig über mehrere Saisons hinweg in Konzertprogrammen auftauchen.

Es ist wichtig zu erkennen, dass es zu Beginn des Bestehens der Musikvereine aber gar nicht das vordringliche Ziel war, ein qualitativ gutes Orchester heranzuziehen. Wichtig waren zunächst vielmehr – das lässt sich aus den Quellen eindeutig ersehen und herauslesen – das gemeinschaftliche Erlebnis des Musizierens, die selbsttätige Weiterbildung und die Ausbildung eines guten Musikgeschmacks unter den Mitgliedern und den Zuhörern. Der menschliche Drang zur Verbesserung der herrschenden Verhältnisse hielt natürlich auch hier Einzug, und der Vorstand der Musikvereine war natürlich stets darauf bedacht, die Qualität zu verbessern. Die Massstäbe jedoch, welche Ende des 19. und im Verlaufe des 20. Jahrhunderts angewendet wurden und werden, dürfen nicht auf die damaligen Verhältnisse eins zu

⁵⁸⁹ Vgl. etwa Feldmann 1830, Kurze Geschichte des Dortmunder Konzerts, S. 21.

⁵⁹⁰ Zürich: Protokollbuch AMG EK, 543. Sitzung vom 25. August 1863.

eins übernommen werden. Die Funktion der Musik in der Musikgesellschaft hat sich im Laufe des 19. Jahrhunderts grundlegend gewandelt: sie ist von einem Instrument, das vorwiegend für die Selbstbildung der Mitglieder, die Erziehung des Charakters und für das Gemeinschaftserlebnis, gebraucht wurde zu einem Mittel für die öffentliche Repräsentation des Bürgertums, das sich in den Musikgesellschaften und ihren Mitgliedern widerspiegelte, geworden. Dieser Wandel brachte einen veränderten, höheren Anspruch an die Qualität der Musik mit sich und brachte die Professionalisierung der Orchester mit sich – oder umgekehrt. Die fortschreitende Professionalisierung und der Wandel des Anspruchs an die Musik, der mit dem sich verändernden Selbstbild des Bürgertums zusammen hing, waren zwei eng verzahnte parallele Entwicklungen, die nicht ohne weiteres voneinander zu trennen sind.

4.2 Programmgestaltung

Die Vortragsordnungen der 1830er Jahre bis in die 1850er Jahre hinein zeigten laut Bock einen «Niedergang». Die Wiederaufführung der Jahreszeiten, die Erstaufführung des Paulus von Mendelssohn, des Weltgerichts von Friedrich Schneider und der Wüste von Felicien David seien erfreuliche Lichtpunkte in Vortragsordnungen, in denen man Dingen begegne, wie «einem Schmiedeliede, gesungen in Begleitung des Pianoforte und eines Ambosses; oder ein Klavierspieler gefällt sich darin, Stücke, welche für vier Hände geschrieben sind, zweihändig zu spielen; nur leichteste italienische Musik findet willige Zuhörer.»⁵⁹¹ Bock führt aus, dass der Beginn vielversprechend gewesen sei, aber nach einiger Zeit der Geschmack schlechter geworden sei:

Nach so stolzen Leistungen ist es desto auffallender, dass die Geschmacksrichtung immer schlechter wurde, indem das Publikum keinen Gefallen an guter, ernster Musik fand.⁵⁹²

Diese Aussagen aus dem Jahr 1902 zeigen uns vor allem auf, dass sich in der Vorstellung von Programmgestaltung zwischen dem frühen und dem ausgehenden 19. Jahrhundert ein Paradigmenwechsel vollzogen hat. Bis ins späte 19. Jahrhundert hinein waren sogenannte «Potpourri-Programme» in sämtlichen Musikgesellschaften und öffentlichen Konzerten vollkommen normal. Man legte offenbar Wert auf vielseitige Unterhaltung. Doch so willkürlich die Programmgestaltung auf den ersten Blick aussehen mag – hinter der Programmabfolge stand in vielen Fällen eine klare Vorstellung eines gelungenen Konzertabends.

⁵⁹¹ Bock 1902, Philharmonische Gesellschaft in Laibach, S. 16.

⁵⁹² Bock 1902, Philharmonische Gesellschaft in Laibach, S. 16.

Schon um 1800 gab es in den Stadtkonzerten Oldenburgs eine einigermaßen gefestigte Programmabfolge, die sich bei jedem Konzert ähnelte. Dies lässt uns zumindest der Ausschnitt aus dem *Journal des Luxus und der Moden* von 1801 ahnen:

Die neuesten und besten großen Orchester-Symphonien von Haydn und Mozart eröffnen gewöhnlich das Konzert, dann ein Quatuor von Haydn, Pleyel oder Fränzl, und zum Schluß des ersten Theils ein Violin-, Flöten-, Violoncell- oder Klavierkonzert. Der zweite Theil beginnt mit einer Ouvertüre von Mozart, Mehul, Gretry, Gavaux, Vogel, Gluck, dann ein Quintett, Sextett, ein Konzert und Schluß-Allegro.⁵⁹³

Aus diesem Textabschnitt erkennen wir ausserdem, dass sich offensichtlich ein gewisser Kanon an Komponisten schon gefestigt hatte. Wolfgang A. Mozart und Joseph Haydn waren zu dieser Zeit schon feste Bausteine in den Konzertprogrammen der Oldenburgischen Stadtkonzerte. Die aufgeführte Musik war trotz der Tendenz der Kanonisierung dieser beiden Komponisten zu jenem Zeitpunkt aktuell und neu.

Gegen jegliche Kanonisierung jedoch scheint sich die *Allgemeine Musikgesellschaft Zürich* gewehrt zu haben. Dadurch, dass diese Musikgesellschaft durch eine Fusion entstand, sind uns heute sehr viele wertvolle Dokumente erhalten, die bei anderen Musikvereinen fehlen. Denn durch das Zusammenarbeiten mussten die gemeinsamen Ziele formuliert und neue Abläufe strukturiert werden. Unter den Dokumenten zur geplanten Fusion aus dem Frühling 1812 ist auch ein einzigartiges Dokument, die Konzertordnung der *Allgemeinen Musikgesellschaft* zu finden, die aus der Feder des bekannten Komponisten, Chorleiters, Musikverlegers und Musikpädagogen Hans Georg Nägeli und des Staatsschreibers und Flötendilettanten Johann Rudolf Landolt stammt. Die beiden Herren waren Teil einer Kommission, die «zu Entwerfung eines Vereinigungs-Plans»⁵⁹⁴ der zwei Vorgängergesellschaften gebildet worden war. Das Dokument besteht in den zwei Versionen eines Entwurfs und einer Reinschrift⁵⁹⁵, die im Protokollbuch der Hauptversammlungen des Zürcher Musikvereins niedergeschrieben wurde und damit eine verbindliche Gesetzgebung für die Konzertgestaltung darstellte. Aus späteren Jahren ist keine weitere, überarbeitete Konzertordnung bekannt. Die Konzertordnung wird aber noch in den Statuten von 1834 erwähnt⁵⁹⁶. Das Dokument aus dem Jahr 1812 blieb also für die *Allgemeine Musikgesellschaft* einige Jahrzehnte bindend. Es ist nicht nur aufgrund seiner

⁵⁹³ *Journal des Luxus und der Moden* 16 (1801), S. 361f.; Vgl. auch Hinrichs 2003, Öffentliche Concerte Oldenburg, S. 79.

⁵⁹⁴ Zürich: Konzertordnung AMG 1812, [S. 1].

⁵⁹⁵ Zürich: Konzertordnung AMG 1812.

⁵⁹⁶ Zürich: Statuten AMG 1834, § 11: «Die engere Commission versammelt sich, so oft es ihre Geschäfte erfordern [...]. Ihr liegt ob: [...] c) Bewilligung von Concerten für nicht angestellte Virtuosen, und ausnahmsweise an Salarirte, als Anerkennung besonderer Verdienste, nach den in der Concert-Ordnung enthaltenen Grundsätzen.»

Einzigartigkeit, sondern vor allem auch seiner Ausführlichkeit wegen ein bemerkenswertes Zeugnis einer stringenten Programmplanung für einen nach damaligen Massstäben gelungenen Konzertabend und einer stimmigen Konzertsaison.

Die Konzertordnung ist im Wesentlichen zweiteilig. Nach wenigen «einleitenden» Abschnitten folgt ein Reglement zu den sogenannten «Galanterie-Concerten»⁵⁹⁷, der zweite Teil widmet sich dem Reglement für die «Virtuosen-Concerte»⁵⁹⁸. Für die folgenden erläuternden Abschnitte seien die relevanten Abschnitte die «Galanterie-Concerte» betreffend vorab zitiert:

Die Concert-Ordnung für die Gesellschafts-Concerte zerfällt in 2 Haupttheile:

- 1.) das Materielle,
- 2.) das Executorische der Concerte.

~~Dieses~~ Das Executorische bezieht sich auf das Personelle, und wird hier nur in soweit verhandelt – als es nicht in die Orchester- und Capellmeister-Ordnung gehört.

Das Materielle besteht aus

- a) Vocal
- b) Instrumental-Musik.

Man kann in Concerten entweder die Zusammensetzung des ganzen musicalischen Vereins factisch durch Aufführung eines Oratoriums darstellen, und ein solches Concert deswegen, weil es sowohl den höhern Forderungen der Musik, als zugleich dem Zwecke des musicalischen Vereins vollständig entspricht, ein Haupt-Concert nennen.

Oder man kann ein Concert zusammensetzen aus mehr oder minder vereinzelter Bestandtheilen oder Gattungen der Vocal- u. der Instrumental-Musik. Ein solches Concert soll durch Mannigfaltigkeit der Zusammenstellung verschiedenartiger Vocal- und Instrumental-Stücke Wohlgefallen erregen und heißt ein Galanterie-Concert.

Da man voraussetzen muß, daß die factische Zusammensetzung aller musicalischen Kräfte allen Gliedern des Gesamtvereins das Wichtigste sey, so ist die Hauptaufgabe, die öftere (jährlich mehrmalige) Aufführung von Oratorien. Diese füllen ~~jedes mal~~ in der Regel ein ganzes Concert aus ~~und bleibt mithin nur von den Galanterie-Concerten zu reden übrig und wird mithin, rücksichtlich der Eintheilung, zu den Galanterie-Concerten fortgeschritten~~; jedoch kann mitunter von der Eintheilung in Haupt- und Galanterie-Concerte durch Vermischung von Haupt- und Galanterie Concert Musik abgewichen werden; nur soll auch in einem solchen vermischten Concerte Haupt-Concert-Musik immer den Beschluß machen.

Eintheilung der Bestandtheile eines Galanterie-Concertes.

- a.) das Materielle,
- b.) das Personelle.

- a) das Materielle

⁵⁹⁷ Zürich: Konzertordnung AMG 1812, [S. 3ff.].

⁵⁹⁸ Zürich: Konzertordnung AMG 1812, [S. 9ff.].

1^{ster} Act.

Zur Eröffnung eine Synfonia. Dann ein Solo-Vocal Stük. Nachher ein Instrumental-Solo.

2^{ter} Act.

Zur Eröffnung eine Ouverture. Dann ein Solo-Vocal-Stück. Nachher ein Instrumental-Concert, oder ein Concertantstück. Zuletzt ein mehrstimmiges Vocal-Stück (Duett, Terzett etc).

von dieser gewöhnlichen Eintheilung der Acten kann zu Bereicherung eines Concertes auf folgende Weise abgewichen werden:

Es können nähmlich in einem der beyden Acten 2. Obligat-Instrumental-Stücke vorkommen, wovon jedoch das eine ~~kürzer seyn muß, und im~~ im Genre von dem andern verschieden seyn sollte.

Wurde dann das Concert zu lange dauern, so kann man die Ouverture im 2^{ten} Acte weglassen.

Besondere Bestimmungen.

1.) Es dürfen unter den 3 Vocal-Solos eher 2 bloß für weibliche, als für männliche Stimmen vorkommen.

2.) Die für ein Concert bestimmten Instrumental-Stücke dürfen nicht auf allzugleichartigen Instrumenten vorkommen, wie z. b. 2. Bogen-Instrumente, 2. hohe Blas-Instrumente (Flöte und Clarinet oder Oboe) oder 2 tiefe Blas-Instrumente, (Fagot u. Horn) oder Clavier u. Harfe etc.

Diese Regel gilt sowohl für einfache Concerte, als für Concertanten.

3.) Da durch Steigerung in den Kunstgattungen zunehmendes Interesse an den Concerten erzielt werden soll, so werden in den spätern Concerten immer mehr mehrstimmige Solo-Stücke producirt: Im Gesang Terzette, u. Quartette u. dgl; in der Instrumental-Musik Concertant-Stücke für mehrere Instrumente zugleich.

4.) Man muß darauf bedacht seyn, daß unter den aufzuführenden Stücken in jedem Winter so viel neue, noch nie gehörte, als möglich vorkommen.

5.) Hingegen soll vermieden werden, daß nicht in dem gleichen Concert alles schon bekannte Stücke vorkommen, oder dergleichen in der Reihenfolge der Jahre allzuoft wiederholt werden.

6.) Im Lauf der Winter-Concerte soll bey den Solo-Stücken ein gehöriges Wechselverhältniß sowohl der Blas- u. Saiten-Instrumente zu einander, als überhaupt aller Instrumente, die sich zum Concertspiel qualificiren, zu einander, Statt finden.

Von der Eintheilung in Haupt- und Galanterie-Concerte kann durch Vermischung von Haupt- und Galanterie-Concert-Musik abgewichen werden; doch soll auch in einem solchen vermischten Concerte Haupt-Concert-Musik immer den Beschluß machen.

b.) Das Personelle.

7.) Gewöhnlich soll nicht in 2. Galanterie-Concerten nacheinander, wenn nicht ein Haupt-Concert dazwischen fällt, die gleiche Person mit einem Solostück auftreten.

8.) Nie soll im gleichen Concerte die gleiche Person mit 2. verschiedenen in sich geschlossenen Solo-Stücken auftreten.

9.) Im Lauf der Winter-Concerte soll im ~~Obligiren~~ Produciren von Solostücke [sic] der Solo-Subjecte ein billiges Verhältniß statt finden, wobey auch die

persönlichen Verdienste eines solchen um das Concertwesen in Anschlag zu bringen sind.

10.) Die Salarirten sollen nur ~~als Stellvertreter der Liebhaber in eintretendem Bedürfniß betrachtet werden.~~ im Nothfall die Stelle der zu Solospielern hinlänglich qualificirten Liebhaber vertreten.

11.) Zu einem Concertant-Stück kann kein Liebhaber einen Salarirten ~~zum~~ als Secundanten wählen, wenn ein Liebhaber ~~dafür vorhanden und dazu~~ als solcher sich hinlänglich dazu qualificirt und zu Uebernahme der Partie bereitwillig ist.

12.) Fremde durchreisende Virtuosen sollen durchaus in keinem Gesellschafts-Concerte Solo auftreten, wenn nicht schon vor der letzten Hauptprobe die Dispositionen dazu getroffen worden sind, und nie auf dem gleichen Instrumente, auf welchem ein Mitglied ein Solo Stück zu produciren aufgefordert worden ist.

13.) Was hingegen fremde Künstler betrifft, die hier privatisiren, und in keinem pecuniären Verhältniß zu der Gesellschaft stehen, so soll ein solcher,[...] nach Befinden des Herrn Capellmeisters und auf seine Einladung auch in einem Gesellschafts-Concerte mit einem Solostück auftreten mögen. [...] ⁵⁹⁹

Aus fast allen Absätzen liest sich vor allem der Wunsch nach Vielseitigkeit und Abwechslung in allen Belangen heraus. In der Abfolge der vorzutragenden Stücke und Werke soll stets das abwechselnde Vortragen von Instrumental- und Vokalgattungen gewährleistet werden, wobei die Instrumentalstücke eines Konzertabends von möglichst verschiedenen Instrumentengattungen vorgetragen werden sollen. Aber auch im Verlaufe der Saison sollen die vorhandenen Instrumente möglichst gleichmässig berücksichtigt werden. Auch die verlangte stete Aktualität der vorzutragenden Werke zeigt uns deutlich auf, dass eine vielseitige Unterhaltung der Zuhörer durch das Vorstellen stets neuer Kompositionen und Komponisten im Vordergrund stand. Von einer intendierten Glorifizierung bekannter Komponisten oder einem gewollten Hang zur Kanonisierung einzelner Werke ist in dieser Konzertordnung – und auch in einem grossen Masse in den ausgewerteten Konzertprogrammen – nichts zu spüren, im Gegenteil scheint man eher gegen eine mögliche Kanonisierung steuern zu wollen. Trotz dieser Regelungen schälten sich auch im Zürcher Publikum, auch wenn die Konzertordnung über Jahrzehnte in den restlichen Punkten penibel eingehalten wurde, gewisse Vorlieben für einzelne Komponisten wie zunächst Wolfgang Amadé Mozart, Joseph Haydn, Peter Winter und Ferdinando Paër in den 1810er Jahren⁶⁰⁰, in den 1830er Jahren unter anderen vor allem für Gioachino Rossini, Vincenzo Bellini, Conradin Kreutzer, Carl Maria von Weber, Gaetano Donizetti und Ludwig van Beethoven heraus⁶⁰¹.

Die Gründe für die verlangte grosse Abwechslung lagen neben der Neugier auf neue Kompositionen und der Unterhaltung des Publikums sicherlich auch in

⁵⁹⁹ Zürich: Konzertordnung AMG 1812, [S. 2-8]. Alle Zitate aus den folgenden Abschnitten stammen, wenn nicht anders vermerkt, aus diesem hier zitierten Teil der Konzertordnung.

⁶⁰⁰ Zürich: Konzertprogramme AMG, Saison 1812/13 bis 1813/14.

⁶⁰¹ Zürich: Konzertprogramme AMG, Saison 1833/34 bis 1838/39.

pragmatischen Überlegungen. Die geforderte gleichmässige Berücksichtigung verschiedenster Instrumentengattungen in den Solovorträgen und Solokonzerten liess es zu, dass möglichst vielen fähigen Mitgliedern der *Allgemeinen Musikgesellschaft* die Möglichkeit gegeben wurde, sich produzieren zu können. Die Regelung, dass ein Dilettant innerhalb eines Konzertes nicht mehr als einmal solo auftreten darf, deutet darauf hin, dass viele verschiedene Mitglieder berücksichtigt werden sollten – ebenso wie die Vorschrift, dass in zwei «Galanterie-Concerten» hintereinander nicht dieselbe Person mit einem Solopart auftreten dürfe. Dabei wurden die Dilettanten den Berufsmusikern nach Möglichkeit vorgezogen. Die aktiven Mitglieder waren das Rückgrat der Gesellschaft und machten den grössten Teil des Orchesters aus, und sie genossen, dies kann man aus diesem Dokument deutlich ersehen, einen deutlich höheren Status als die Berufsmusiker. Die Dilettanten stammten im Fall der *Allgemeinen Musikgesellschaft* in den meisten Fällen aus dem Patriziat und waren auch ausserhalb des Musikvereins in einer höheren Gesellschaftsschicht zu finden. Dieser Umstand scheint sich im Verein widerzuspiegeln.

Die Abfolge der aufzuführenden Stücke an einem Konzertabend war ziemlich genau reglementiert. In den Konzertprogrammen der *Allgemeinen Musikgesellschaft* kann man sehr gut verfolgen, dass die Vorschriften fast immer sehr genau eingehalten wurden, wie man hier im Vergleich zu einem Beispiel des ersten Abonnementskonzerts in der Saison 1816/17⁶⁰², das man durch zahllose weitere Konzerte erweitern könnte, ersehen kann:

BESTIMMUNGEN KONZERTORDNUNG**KONZERTPROGRAMM 1816****1^{ster} Act.**

Zur Eröffnung eine Synfonia.
Dann ein Solo-Vocal Stük.
Nachher ein Instrumental-Solo.

Symphonie von Romberg aus Es dur
Bass Arie von Guglielmi
Fagott Concert von Fischer

2^{ter} Act.

Zur Eröffnung eine Ouverture.

Dann ein Solo-Vocal-Stück.
Nachher ein Instrumental-Concert,
oder ein Concertantstück.
Zuletzt ein mehrstimmiges Vocal-
Stück (Duett, Terzett etc).

Ouverture von Righini aus D dur aus der
Hotellerie Portugoise
Discant Arie von Paer

Violin Concert von Rode aus A dur

Duett für 2 Bässe von Fioravanti, aus der
Capriciosa pentita

⁶⁰² Zürich: Konzertprogramme AMG, 1. Abonnementskonzert vom 3. Dezember 1816.

Es können nähmlich in einem der beyden Acten 2. Obligat-Instrumental-Stücke vorkommen, wovon jedoch das eine ~~kürzer seyn muß, und im~~ im Genre von dem andern verschieden seyn sollte.

Auch noch in den 1830er Jahren hielt man sich in grossen Teilen an die Abfolge, die in der Konzertordnung vorgeschrieben war, ausser dass man im ersten Teil vor der Pause zuweilen ein weiteres Vokalwerk nach dem «Instrumental-Solo» einfügte und manchmal eine Ouvertüre statt eine Sinfonie an den Anfang des Konzerts stellte:

BESTIMMUNG KONZERTORDNUNG**KONZERTPROGRAMM 1833⁶⁰³****1ster Act.**

Zur Eröffnung eine Synfonia.
Dann ein Solo-Vocal Stück.

Nachher ein Instrumental-Solo.

Ouverture aus Emeline von Hérold D dur
Bass Arie aus Le Nozze di Figaro von Mozart [...]
Violin Concert N° 2 von Molique A dur Op. 9
Arie aus Oberon von C. M. von Weber [...]

2ter Act.

Zur Eröffnung eine Ouverture.

Dann ein Solo-Vocal-Stück.
Nachher ein Instrumental-Concert,
oder ein Concertantstück.

Zuletzt ein mehrstimmiges Vocal-
Stück (Duett, Terzett etc).

Ouverture aus Les deux Nuits von Boyeldieu F dur
Bass Arie aus Jessonda von Spohr [...]
Variationen für Flöte von Drouet G dur Op. 123
Terzett aus Fidelio von L. von Beethoven [...]

Von den Bestimmungen der Konzertordnung wurde nur abgewichen, wenn durchreisende Virtuosen «Benefitz Concerte»⁶⁰⁴ gaben (oder wenn ein Konzert zu einem speziellen Anlass, etwa zu Weihnachten, gegeben wurde). Das Repertoire der Virtuosen beeinflusste bei ihren Auftritten merklich das Konzertprogramm und die Abfolge der aufgeführten Stücke. Erst gegen Ende der 1830er Jahre ist langsam zu erkennen, dass die vorgeschriebene Abfolge der Konzertordnung langsam in Vergessenheit zu geraten schien. Doch achtete man weiterhin darauf, dass eine gute Durchmischung von Vokal- und Instrumentalmusik vorherrschte. Lediglich die Zahl der pro Konzertabend vorgetragenen Stücke wurde höher.

⁶⁰³ Zürich: Konzertprogramme AMG, 3. Abonnementskonzert vom 10. Dezember 1833.

⁶⁰⁴ Zürich: Konzertprogramme AMG, Konzert vom 3. Dezember 1833: «Benefitz Concert des Herrn J Faubel Königl. Hof. u Kammer-Musikus von München».

Überhaupt spielte die vokale Komponente in der *Allgemeinen Musikgesellschaft Zürich* eine entscheidende Rolle. Die jährlich mehrmalige Aufführung eines Oratoriums wurde in der Konzertordnung als Hauptaufgabe des Musikvereins formuliert und die Aufführung eines solchen folgerichtig als «Hauptconcert» betitelt. Drei Gründe werden in der Satzung für diese wichtige Aufgabe genannt: das Aufführen eines Oratoriums ermögliche die «Zusammensetzung aller musicalischen Kräfte», es entspricht «den höhern Forderungen der Musik» und «dem Zwecke des musicalischen Vereins» vollständig. Dies zeugt von einer Musikanschauung, die wir schon aus dem 18. Jahrhundert kennen: Musik machen war für die Mitglieder zunächst vor allem ein Gemeinschaftsakt, und die Vokalität spielte auch noch im 19. Jahrhundert eine entscheidende Rolle.

Die Beobachtung, dass dann jedoch vergleichsweise selten Oratorien aufgeführt wurden, ist nur auf den ersten Blick erstaunlich. Denn beachtet man den Aufwand für eine Oratorienaufführung, bei der sowohl das Orchester als auch der Chor aus Laien besteht, so erkennt man schnell, dass es einfach nicht immer möglich war, mehrere Oratorien jährlich auf den Spielplan zu setzen. Es ist übrigens interessant, dass sich die Darbietungen grosser Chorwerke in Zürich sich meist im Frühling finden. Noch weit bis in die 1860er Jahre hinein hatte man am Anfang der Saison Mühe, das Niveau nach der langen Sommerpause auf ein gewünschtes Mass zu heben⁶⁰⁵. Man setzte also das schwierige Repertoire eher auf den Frühling fest. Am Karfreitag wurden Oratorien und andere grosse Vokalwerke öfters gegeben als an Weihnachten.

Eine solche klare Reglementierung der Konzertabfolge war der Musikwissenschaft bisher noch nicht bekannt. Man hegte bisher eher die Vermutung, dass die Konzerte einen mehr oder weniger willkürlichen Potpourri-Charakter hatten. Doch war die Konzertabfolge nicht nur in Zürich, sondern auch in anderen Fällen klar reglementiert.

Die Programme des Musikvereins in Münster zeigen ein Bild, das ebenso auf eine klar abgesprochene Abfolge des Konzertabends schliessen lässt. Die Abfolge des Konzertabends wurde fast immer wie im folgenden Beispiel gehandhabt:

Siebentes Concert am 27 März 1824.

Erster Theil.

1. Sinfonie von Krommer aus F dur.
2. Romance aus Sulmona von Lindpaintner, vorgetragen vom Fräulein Retenbacher.

⁶⁰⁵ Vgl. etwa Zürich: Protokollbuch EK, 543. Sitzung vom 25. August 1863.

3. Potpourri fürs Horn, von Zumbusch, vorgetragen vom Capellisten Heck.

Zweiter Theil.

4. Ouvertüre aus Fanisca, von Cherubini.

5. Flöten Concert von Berbiguier [Berbignier?], vorgetragen vom Hoboisten Seelig.

6. Terzett aus Achilles, von Paer, vorgetragen vom Fräulein Schümer II, Herrn Justiz Commiss. Holstein, und Herrn Kaufmann Schücking.⁶⁰⁶

Der Leser geht richtig in der Annahme, dass auch hier eine Konzertordnung ausgearbeitet und ihr Inhalt angewendet wurde⁶⁰⁷. Sie ist uns aber leider nicht überliefert. Aus den Programmen lässt sich aber zumindest die Regelung der Abfolge rekonstruieren. In den 1820er Jahren findet sich fast durchgängig die Abfolge:

- Erster Teil: eine Sinfonie, dann eine Arie, dann ein Instrumentalkonzert
- Nach der Pause: eine Ouvertüre, eine weitere Arie und zum Schluss ein mehrstimmiges Vokalstück.

Wir können in dieser und der Zürcher Konzertordnung einige Parallelen entdecken. Sowohl in Zürich als auch in Münster wurde das Konzert vor und nach der Pause jeweils mit einem Instrumentalstück (Sinfonie oder Ouvertüre) eingeleitet. In beiden Reglementen achtete man zudem auf eine ausgewogene Abwechslung zwischen Vokal- und Instrumentalstücken. Und die dritte Parallele ist, dass gegen Ende des Konzerts eine Steigerung durch ein mehrstimmiges Stück erreicht werden sollte.

1837 machte Karl Borromäus Freiherr von Miltitz in der AmZ einen Vorschlag, wie man die Sinfonie als Gattung besser herauschälen könne, bzw. wie die beste Abfolge in einem Konzert in Dresden aussähe, «umso mehr, als vor dreissig Jahren die Concerte damals wirklich hier so eingerichtet waren und allgemeinen Beifall fanden», wie er schreibt. Hier also sein Vorschlag:

Im Concerte mache eine kräftige Ouvertüre oder der erste Satz einer Sinfonie den Anfang. Nun trete der Concertist auf, in dessen Vortrag durch Solo's und Tutti's schon Abwechslung liegt. Ihm folge ein Gesangstück, Scene oder Ensemble, am liebsten für's Concert geschrieben. Lieder, Romanzen im beliebten französischen Nasenton, Barcarolen, Kuhlirtenlieder aus Tyrol oder Schweiz gehören nicht ins Concert, wenn man es nicht herabwürdigen will. Der zweite Satz beginne mit dem Mittelsatz einer Sinfonie und dazu gehörigem Allegro, oder wenn man will, zur Abwechslung einem Ensemble für Blas- und Streichinstrumente, wie Beethoven's, Hummel's, Winter's, Kalkbrenner's Septette und Sextette. Nun komme wieder ein Gesangstück, am liebsten eine Arie, zum Ausruhen vom Instrumentenspiel. Zum Schluss käme am zweckmässigsten der rauschende

⁶⁰⁶ Münster: hs. Konzertprogramme MV.

⁶⁰⁷ Münster: Statuten MV 1828, § 7: «Zur Aufrechterhaltung der noch besonders entworfenen Concert-Ordnung in allen ihren Theilen wird der Musikdirector nach Kräften beitragen [...]».

Schlussatz einer Sinfonie. Allein da die Eitelkeit des Concertisten verlangt, dass er den letzten Eindruck mache, so seit ihr nachgegeben, und er schliesse mit Variationen oder Rondo, oder wie er sonst will. So bekäme man Einheit in die Mannigfaltigkeit, genösse das jetzt so hoch stehende Orchesterspiel und brächte die so schöne, dem Deutschen allein angehörige Gattung der Sinfonie immer mehr empor.⁶⁰⁸

Es war also bis in die 1830er Jahre hinein nicht das Ziel der Programmgestaltung überhaupt, die Sinfonie als instrumentale Gattung auf ein ‚Podium‘ zu stellen, was Miltitz aber offensichtlich etwas irritierte. Dies gilt ebenso für die Programme der Musikgesellschaften wie auch – wie wir aus Miltitz’ Schreiben entnehmen können, für öffentliche Konzerte. Das Ziel von Miltitz war es im AmZ-Artikel, dass die Sinfonie in den Konzerten durchreisender Virtuosen zumindest mit allen ihren Sätzen vorkommt. Gegen eine Trennung der Sätze hatte er aber offensichtlich nichts einzuwenden. Die sakrale Haltung gegenüber der Sinfonie, dass sie als Ganzes an einem Stück gespielt werden müsse, finden wir hier trotz der hohen Wertschätzung dieser Gattung nicht. Das auseinandernehmen verschiedener Sätze von Sinfonien finden wir aber in den Musikgesellschaften gerade nicht. Die Sinfonie eines Haydn, Mozart oder Kalliwoda (die ersten zwei Komponisten waren zu Beginn des 19. Jahrhunderts am beliebtesten, Johann Wenzel Kalliwoda wurde in den 1830er Jahren recht oft gespielt) finden wir als Ganzes entweder am Anfang oder zu Beginn der zweiten Hälfte eines jeden Gesellschaftskonzerts. Sie hatte offensichtlich den gleichen Stellenwert, wie die Ouvertüre auch: sie war eine Gattung, der man es zutraute, ein Konzert gut einleiten oder abschliessen können. Dabei wurden die einzelnen Sätze in den meisten Fällen offensichtlich nicht voneinander getrennt⁶⁰⁹. Die ganze Sinfonie wurde am Stück gespielt, bevor eine Arie beim nächsten Programmpunkt gesungen wurde. Vokalgattungen mit grosser Besetzung (wie etwa Oratorien und Finali von Opern) aber hatten in der Frühzeit eine viel grössere Bedeutung als Sinfonien. Sie aufzuführen galt als «die Hauptaufgabe»⁶¹⁰. Ein solches Konzert konnte nur nicht so oft organisiert werden wie die regelmässigen Konzertabende, die aber mehr zur Unterhaltung der Mitglieder dienten.

In den 1830er Jahren aber geht eine bedeutende Veränderung der Konzertprogrammabfolge vor sich. Sowohl in den Konzerten des *Gewandhauskonzerts* als auch in den Konzerten des *Musikvereins* in Münster finden wir nun des Öfteren die Sinfonie am Schlusse des Konzertes. Sie wurde aber nicht nach einem vorangehenden Vokal- oder Instrumentalstück gespielt, sondern stand als

⁶⁰⁸ AmZ 39, Nr. 8 (1837), Sp. 126. Ebenda das Zitat davor.

⁶⁰⁹ Vgl. etwa: Bremen: Protokollbuch MV, passim; Leipzig: Konzertprogramme GH 1814/15 und 1832/33; Münster: hs. Konzertprogramme MV; Leipzig: Konzertprogramme MV Euterpe.

⁶¹⁰ Zürich: Konzertordnung AMG 1812.

Werk in der zweiten Hälfte des Konzerts wie im folgenden, vom Musikverein in Münster am frühesten erhaltenen Beispiel, für sich allein:

Programm zu dem Vereins-Concerte am 15. Februar 1834.

Erste Abtheilung.

Ouverture zur Oper „Lodoiska“ von Cherubini.

Variationen für die Flöte von Heynemeyer.

Fischerlied, Chor mit einer Tenor-Solo-Stimme (wozu unten der Text) von Panny.

Zweite Abtheilung.

Große Sinfonie in A dur von Beethoven.⁶¹¹

Der erste Teil des Konzerts war noch immer dem sogenannten ‚Potpourri-Charakter‘ verpflichtet, der zweite Teil aber einer Sinfonie von Ludwig van Beethoven, Johann Wenzel Kalliwoda, Wolfgang Amadé Mozart oder weiteren Komponisten vorbehalten. Der Wechsel zu dieser Abfolge erfolgte in Münster offensichtlich zunächst versuchsweise; zunächst sind im Jahr 1834 nur vereinzelt die Programme in der neuen Form gestaltet⁶¹², im Jahr 1835 taucht diese Abfolge schon öfters auf und wird in der Folge beibehalten. Interessant ist, dass diese Veränderung gerade in der Zeit, als Anton Schindler dem Verein als Dirigent vorstand (1831-1835), vor sich ging. Die Umstellung der Programme könnte etwas mit ihm und seiner Verehrung von Beethovens Musik zu tun haben. Die neue Form gefiel offensichtlich, da sie auch nach dem Abgang von Schindler beibehalten wurde und nun bis in die 1840er Jahre fast bei jedem Konzert die Regel war. Im *Gewandhauskonzert* findet sich die ‚neue‘ Programmabfolge schon in den späteren 1820er Jahren. Doch stand sie damals noch nicht regelmässig auf dem Konzertplan. In der Saison von 1826/27 kommt sie nur ein Mal, am 19. Oktober 1826, vor. In den frühen 1830er Jahren, etwa in der Saison 1832/33 findet sich diese Konzertprogrammabfolge einige Male, aber nicht ausschliesslich⁶¹³. Im *Musikverein Euterpe* wurden die Konzerte in der Saison 1834/35 schon regelmässig in der «neuen» Form abgehalten⁶¹⁴. Da die Programme in den Jahren davor nicht erhalten sind, kann nicht rekonstruiert werden, wann die Umstellung hier einsetzte oder ob die Konzerte von Anfang an in dieser Art gestaltet waren.

⁶¹¹ Münster: Konzertprogramme des MV.

⁶¹² Die Konzertprogramme der Jahre 1828 und Herbst 1829 bis 1833 sind nicht erhalten. Bis Juli 1829 aber findet sich diese Programmgestaltung nicht, sodass die Änderung in den frühen 1830er Jahren vorgegangen sein muss.

⁶¹³ Leipzig: Konzertprogramme GH, Saison 1826/27 bzw. 1832/33

⁶¹⁴ Leipzig: Konzertprogramme MV Euterpe, Saison 1834/35 bis 1838/39.

Diese Umstellung der Konzertprogramme, die offensichtlich irgendwann Anfang der 1830er Jahre an verschiedenen Orten und wahrscheinlich unabhängig voneinander um sich gegriffen hat, war wahrscheinlich ein Schritt auf dem Weg zur Heroisierung einiger Komponisten, allen voran Beethoven. Zumindest aber ist die Veränderung der Konzertabfolge ein Zeugnis für eine neue Wertschätzung der Gattung Sinfonie im Gefüge Musikverein. Die Gründe und Auslöser für die Umstellung können nicht mit Quellen erschlossen werden. Dass die Sinfonie 1838 in Gustav Schillings *Encyclopädie der gesamten musikalischen Wissenschaften* als «anerkannt Höchstes der Instrumentalmusik»⁶¹⁵ beschrieben wurde, war in der Musikästhetik kein ganz neuer Gedanke. Ernst Theodor August Hoffmann schon beschrieb die Sinfonie als «die Oper der Instrumente»⁶¹⁶ und meinte damit, dass der «Rang der Symphonie in der Instrumentalmusik dem der Oper in der Vokalmusik analog sei»⁶¹⁷.

Freilich findet sich diese Anordnung der Konzertabfolge nicht überall in den Konzertprogrammen. Die Zürcher *Allgemeine Musikgesellschaft* zum Beispiel machte diese Programmabfolgenumstellung nicht⁶¹⁸, und in den Bremer *Privatconcerten* sind sie nur sporadisch, aber immerhin auch dort, zu finden⁶¹⁹. Dennoch: die Programme der Musikvereine scheinen ebenso ein Schritt auf dem Weg der Kanonisierung Beethovens gewesen zu sein wie die ästhetischen Schriften und die Rezensionen in der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* und *Berliner allgemeinen musikalischen Zeitung*⁶²⁰. Wir finden hier in den musikalischen Gesellschaften die praktische Umsetzung der in den Zeitschriften formulierten ästhetischen Ideen.

⁶¹⁵ Gottfried Wilhelm Fink, Art. «Symphonie», in: Schilling, Gustav: *Encyclopädie der gesamten musikalischen Wissenschaften*. Stuttgart 1838, Bd. 6, S. 547, zit. nach: Dahlhaus 2002: Die Idee der absoluten Musik, S. 18.

⁶¹⁶ Hoffmann xy, Schriften zur Musik, S. xy.

⁶¹⁷ Dahlhaus 2002, Die Idee der absoluten Musik, S. 19.

⁶¹⁸ Zürich: Konzertprogramme AMG, 1830er Jahre.

⁶¹⁹ Bremen: Protokollbuch MV, Einträge der 1830er Jahre.

⁶²⁰ Bauer 1992, Wie Beethoven auf den Sockel kam.

5 Der Musikverein in seiner Umwelt

5.1 Geschlossene Gesellschaft oder öffentlicher Verein?

Die Formulierungen der Statuten und Eigenberichte des frühen 19. Jahrhunderts implizieren, dass die städtischen Musikgesellschaften öffentliche Vereinigungen gewesen seien, zu denen jedermann Zutritt hatte, wenn er dies wollte. Auch der Fakt, dass Musikvereine Abonnementskonzerte veranstalteten, macht den Leser glauben, dass diese jeder besuchen konnte. Wilhelm Feldmann zum Beispiel war sehr stolz darauf, dass die Dortmunder *Liebhaber-Conzert-Gesellschaft* «populair» und «gemeinnützig» sei⁶²¹, und legte Wert darauf zu betonen, dass es ein grosses Verdienst sei, auch den weniger bemittelten Bürgern bei den Konzerten Zutritt zu gewähren:

Wahrlich, es ist schon in der Hinsicht nichts Geringes, daß durch unser Institut auch den weniger wohlhabenden mittlern Ständen Gelegenheit gegeben wird, einen Abend jeder Woche mit einem sehr geringen Aufwand in eine gebildete Gesellschaft und mit dieser in Berührung zu kommen.⁶²²

Schon diese Formulierung führt uns aber gleichzeitig den Stolz Feldmanns über den eigenen Status vor, und erlaubt uns die Erkenntnis, dass hier gewisse Zuhörer (an Spitzentagen besuchten laut Feldmann 60 Personen und mehr die Konzerte⁶²³) nicht zum gleichen sozialen Stand gezählt wurden wie die Mitglieder. Die Dortmunder Musikgesellschaft hatte 37 aktive Mitglieder (passive gab es nur ganz wenige)⁶²⁴, also gerade genug um ein Orchester zu füllen. Wenn man bedenkt, dass das Telemannsche *Collegium musicum* im frühen 18. Jahrhundert schon rund 20 bis maximal 40 Mitglieder⁶²⁵ und weitere Collegia musica und Musikgesellschaften um die knapp zwanzig Mitglieder zählten⁶²⁶, so zeugt der Mitgliederbestand der *Liebhaber-Conzert-Gesellschaft* jedoch nicht von einem grossen Schritt in die Öffentlichkeit. Ein genauerer Blick lohnt sich also, denn die Wirklichkeit war eine andere als die propagierte.

Es gibt verschiedene Herangehensweisen, um den Grad der Öffentlichkeit eines Musikvereins zu messen. Es bieten sich vor allem zwei Bereiche an: 1) die

⁶²¹ Feldmann 1830, Kurze Geschichte des Dortmunder Konzerts, S. 61.

⁶²² Feldmann 1830, Kurze Geschichte des Dortmunder Konzerts, S. 53.

⁶²³ Feldmann 1830, Kurze Geschichte des Dortmunder Konzerts, S. 52.

⁶²⁴ Feldmann 1830, Kurze Geschichte des Dortmunder Konzerts, S. 65-67.

⁶²⁵ Pankratz 1983, Bach and the Leipzig Collegium musicum; Pinthus 1932, Das Konzertleben in Deutschland, S. 50 spricht von 60 Mitgliedern.

⁶²⁶ Vgl. Kapitel 4.1.

Untersuchung der Mitglieder des Vereins und 2) die Auswertung der Öffentlichkeit der Konzerte des Vereins. Wir werden zunächst mit Punkt 1) beginnen, um dann später Punkt 2) zu untersuchen. Dabei gilt es zu beachten, dass sich das Aufnahmeverfahren eines Neumitglieds für die Anhänger dreier Musikvereine, des *Gewandhauskonzerts*, des *Bremer Privatconcerts* und der *Hamburgischen Philharmonischen Gesellschaft* sich grundsätzlich von den anderen Musikvereinen unterschieden. Eine Person wurde in diesen drei Fällen Mitglied durch den Kauf des Abonnements der gesamten Winterkonzerte⁶²⁷. Die Mitglieder, die also allesamt bis auf die Direktion Abonnenten waren, hatten keine weiteren Verpflichtungen dem Verein gegenüber und mussten sich keiner Prüfung und keinem Aufnahmeverfahren im engeren Sinne unterziehen. Die Bezahlung der Winterkonzerte der gesamten Saison war das Kriterium zur Aufnahme in den Verein. Die Mitglieder waren also in den drei genannten Musikgesellschaften keine Dilettanten, da das Orchester sich im Falle von Hamburg und Leipzig ganz aus bezahlten Musikern⁶²⁸, im Falle von Bremen etwa zur Hälfte aus Berufsmusikern zusammensetzte⁶²⁹; in der Hansestadt Bremen waren «Dilettanten, welche etwas vorzutragen oder Gesangstücke zu unterstützen geneigen mögten, [...] willkommen»⁶³⁰. Ob diese dafür bezahlt wurden oder besondere Rechte hatten, ist leider nicht bekannt. Im Protokollbuch und in den weiteren Unterlagen fehlen jegliche Hinweise. In sämtlichen anderen Musikgesellschaften, der grossen Mehrheit also, war das Aufnahmeverfahren für die Mitglieder, die nicht nur das Orchester, sondern oft auch gleichzeitig den grössten Teil des Publikums ausmachten, um einiges komplizierter. In den nun folgenden Ausführungen zum Aufnahmeverfahren neuer Mitglieder sind also die drei Musikvereine ausgeklammert.

Theoretisch war der Zugang zu den Musikvereinen frei für jeden «Gebildete[n] von unbescholtenem Rufe»⁶³¹ bzw. für jede Person, der an «musikalischer Bildung und ihrer Förderung gelegen ist»⁶³². Natürlich war dies eine einigermaßen vage Aussage⁶³³ und wirkt deshalb zunächst sehr weltoffen, dynamisch und gegen aussen interessiert. Dass in der Regel die Zusammensetzung der Mitglieder, wie in Kapitel

⁶²⁷ Hamburg: Jahresrechnungen MV, passim; Bremen: Protokollbuch MV, S. 3f.; Leipzig: Nachricht der künftigen Einrichtung 1781, § 6 u. 8.

⁶²⁸ Forner, Dörffel, Jung bzw. Böhm; Stephenson.

⁶²⁹ Blum 1975, Musikleben in Bremen, S. 115-122.

⁶³⁰ Bremen: Protokollbuch MV, S. 3.

⁶³¹ Münster: Statuten MV 1828, § 10. Vgl. auch Erfurt: Statuten Sollerscher MV 1841, § 3. Im Allgemeinen für Vereine: Gall 1991, Vom alten zum neuen Bürgertum, S. 14.

⁶³² Braunschweig: Statuten MV 1844, § 3.

⁶³³ Zu dieser Zeit galt die Gleichsetzung von Bildung mit Bildungspatent noch nicht. Vgl. Gall 1991, Vom alten zum neuen Bürgertum, S. 14.

3.4.1 gezeigt wurde, dennoch recht exklusiv war, wurde gerade mit diesem Offenheitsprinzip gerechtfertigt. Es wurde in etwa nach dem Motto verfahren, dass ja theoretisch jeder Mitglied werden konnte, und wer es nicht war, wurde nach aussen als ‚nicht gewillt‘ dargestellt. Was war aber ein «Gebildeter» im frühen 19. Jahrhundert? Grob umrissen waren damit im Grossen und Ganzen Personen gemeint, die sich dem sogenannten bildungsbürgerlichen Lebensstil verpflichtet fühlten. Ein Gebildeter hatte nach dem damaligen Verständnis vielseitige Interessen, bildete sich stets weiter und war vor allem ein Bürgerlicher. Dass die Gesellschaftsschicht des Bürgertums (sofern man sie so nennen darf) eine erstarkende Elite darstellte, deren Lebensweise mit einem gewissen Vermögensstandard unweigerlich verknüpft war, haben wir zu Beginn dieser Studie, im Kapitel zum Bürgertum, schon festgestellt.

Das Aufnahmeverfahren der Musikvereine sorgte dafür, dass keine unerwünschten Personen zu Mitgliedern werden konnten. Die Annahme der Mitglieder erfolgte in vielen Vereinen durch eine sogenannte «Ballotage»⁶³⁴, eine geheime Wahl durch Kugeln, oder durch eine sonstige geheime Wahl:

Jeder thätige oder auch bloß passive Musikfreund kann unter der Bedingung, den Statuten der Gesellschaft in allen Theilen Folge zu leisten in dieselbe aufgenommen werden, zu welchem Ende er sich bei dem Praesidio, zu Händen der Gesellschaft in ihrer nächsten Botversammlung [= Hauptversammlung] durch geheimes und absolutes Stimmenmehr.⁶³⁵

Nur in der *Gesellschaft der Musikfreunde* Wien fand im Falle eines wirklich ausübenden Mitglieds lediglich eine Prüfung der Fähigkeiten statt⁶³⁶. Die «wirklichen unterstützenden» Mitglieder mussten sich jedoch auch hier einer Ballotage des Repräsentantenkörpers des Vereins unterziehen⁶³⁷:

Die Kunstfreunde, welche in dieses Denkbuch der Gesellschaft [= Mitgliederliste] noch nicht eingezeichnet, und einzutreten geneigt sind, äußern ihren Wunsch unmittelbar, oder durch ein Gesellschaftsmitglied dem leitenden Ausschuße der Gesellschaft. Das Präsidium und der leitende Ausschuß werden es sich zur Pflicht und zum Vergnügen machen, gemeinschaftlich die ihnen rühmlich bekannten Kunstfreunde zum Beytritt als wirkliche ausübende, oder wirkliche unterstützende Mitglieder einzuladen.⁶³⁸

⁶³⁴ Damen Conversations Lexikon, Bd. 1, S. 428: «Ballotiren heißt durch Kugeln, Würfel, Loose u. dergl. über eine Person, oder einen Gegenstand in einer Versammlung abstimmen; die weißen Kugeln sind bejahend, die schwarzen verneinend. Daher Ballotage.»

⁶³⁵ Zürich: Statuten AMG 1834, § 3.

⁶³⁶ Wien: Statuten MV 1814, § 5.

⁶³⁷ Wien: Statuten MV 1814, § 7.

⁶³⁸ Wien: Statuten MV 1814, § 6.

Die Mehrheit musste dabei zuweilen zu zwei Dritteln wie in Münster⁶³⁹ oder gar drei Vierteln wie in Braunschweig und in der Wiener *Gesellschaft der Musikfreunde*⁶⁴⁰ ausfallen.

Zu dieser geheimen Wahl trat aber in vielen Fällen noch eine weitere, viel gewichtigere Barriere auf, welche ein grösseres Hindernis als die blossе Wahl darstellen konnte: Man musste sich als Eintretender durch ein anderes, schon bestehendes Mitglied zur Wahl vorschlagen lassen. In der *Museumsgesellschaft* in Frankfurt wurde jedes Neumitglied nur durch Vorschlag und anschliessende allgemeine Wahl angenommen⁶⁴¹. Dasselbe galt für den *Erfurter* und *Sollerschen Musikverein* in Thürigens Hauptstadt⁶⁴² und den *Musikverein* in Münster⁶⁴³. 1835 wurde gar die Aufnahme in den *Musikverein* Münster noch erschwert, indem die Statuten vorschrieben, dass der Vorschlag für die Aufnahme eines neuen Mitglieds «schriftlich und von zwei wirklichen Mitgliedern unterschrieben der Direction eingereicht werden»⁶⁴⁴ musste. Diese Regelung blieb bis zur Statutenänderung 1857 erhalten, danach konnte sich dort jeder selbst direkt schriftlich bei der Direktion zur Aufnahme in den Verein melden⁶⁴⁵. Nicht die Mitglieder, sondern gar nur die Vorstandsmitglieder entschieden für oder gegen eine Aufnahme eines potentiellen Mitglieds im Falle des *Sollerschen Musikvereins* in Erfurt⁶⁴⁶.

Die Vorschrift, dass man sich durch ein Mitglied vorschlagen lassen musste, war offensichtlich recht verbreitet. Das bedeutete für ein Neumitglied, dass es zuvor den Umgang mit den Leuten aus dem Verein pflegen musste, wenn es ihm beitreten wollte. Die neuen Mitglieder entstammten daher wie die alten dem städtischen Bürgertum, also dem Beamtentum, der Kaufmannschaft, den höheren Rängen des Militärs oder aus der Bourgeoisie des talents. Das «Volk» bzw. untere Gesellschaftsschichten der Bevölkerung waren offensichtlich nicht erwünscht, das ist dieser Vorschrift, wenn auch indirekt, zu entnehmen. Dies hat auch schon Hanns-Werner Heister angedeutet:

Lange Zeit wurde im Namen der Einheit von «Besitz und Bildung», wie (erst) seit Beginn des 19. Jh. Hunde, auch das Volk nicht im Konzertwesen geduldet. Es

⁶³⁹ Münster: Statuten MV 1828, § 10.

⁶⁴⁰ Braunschweig: Statuten MV 1844, § 3; Wien: Statuten MV 1814, § 7.

⁶⁴¹ Bary 1937, Geschichte der Museumsgesellschaft, S. 31.

⁶⁴² Erfurt: Statuten Erfurter MV 1834, § 11; Erfurt: Statuten Sollerscher MV 1841, § 3.

⁶⁴³ Münster: Statuten MV 1828, § 10.

⁶⁴⁴ Münster: Statuten MV 1835, § 22.

⁶⁴⁵ Münster: Statuten MV 1844, § 22; Münster: Statuten MV 1857, § 20.

⁶⁴⁶ Erfurt: Statuten Sollerscher MV 1841, § 4.

konnte sich nicht anständig benehmen und anziehen, war überhaupt arm und – infolge des Bildungsprivilegs – ungebildet.⁶⁴⁷

Doch auch in den Musikvereinen, die ihre Mitglieder ohne diese Vorselektion, also durch schriftliche Anfrage hin, aufnahmen wie zum Beispiel die Zürcher *Allgemeine Musikgesellschaft*, waren die Mitglieder sehr exklusiv. Die Ergebnisse dazu wurden weiter oben schon vorgestellt. Dies bringt uns zu einem weiteren Selektionskriterium, das für die Aufnahme ebenfalls wichtig war:

Gegebenenfalls genügte der meist ziemlich hohe Eintrittspreis als Zugangsschranke, ganz abgesehen von den eben nicht mit Konzertkarte und Programmheft zu erwerbenden Bildungsvoraussetzungen.⁶⁴⁸

Tatsächlich wurde in den meisten Musikgesellschaften eine Eintrittsgebühr verlangt. Die Mitgliederbeiträge, die in der folgenden Tabelle beispielhaft zusammengestellt wurden, lassen sich in den meisten Fällen leider nicht miteinander vergleichen, da die Lebenshaltungskosten wahrscheinlich in verschiedenen Städten verschieden hoch waren. Eine gewisse Vorstellung kann man sich trotzdem machen, wenn man einige wenige Beispiele an Kosten für Lebensmittel, Schuhe und dergleichen aus dem Zeitraum der hier aufgeführten Mitgliederbeiträge hinzugesellt.

Name	Ort	Jahr	Einstands- betrag	Abschi- edsgel d	Jährlicher Beitrag	Bemerkungen	Quelle
Philharmonische Gesellschaft	Berlin	1826	3 rthl	0	16 rthl		Berlin: Statuten Druck 1825, § 8,
Philharmonische Gesellschaft	Berlin	1831	Höhe nicht bekannt	0	12 rthl		Berlin: Zirkulare MV 1830/31
Philharmonische Gesellschaft	Berlin	1838	2 rthl	0	12 rthl		Berlin: Zirkulare MV 1837/38
Musikalischer Verein	Braun- schweig	1835	1 rthl	0	2,5 rthl	13 1/3 Taler Fuss	Braunschweig: Zirkular musikalischer V 1835/36
Erfurter Musikverein	Erfurt	1834	Höhe nicht bekannt	0	3 rthl 6 sgr		Erfurt: Statuten Erfurter MV 1834, § 6.
Sollerscher Musikverein	Erfurt	1826	1 rthl 12 sgr 6 d	0	2 rthl 25 sgr		Erfurt: Verschiedene Unterlagen Sollerscher MV, Kassenbuch
Sollerscher Musikverein	Erfurt	1841	2 rthl	0	3 rthl		Erfurt: Statuten Sollerscher MV, § 7 u. 9.
Steiermärkischer Musikverein	Graz	1817	mind. 1 fl.	0	6 fl = 4 rthl	Beitrag Akademiker	Graz: Statuten MV 1817, § 31 u. 33

⁶⁴⁷ Heister 1996, Konzertwesen (MGG2), Sp. 699.

⁶⁴⁸ Heister 1996, Konzertwesen (MGG2), Sp. 699.

Name	Ort	Jahr	Einstands- betrag	Abschi- edsgel d	Jährlicher Beitrag	Bemerkungen	Quelle
Steiermärkischer Musikverein	Graz	1817	mind. 2 fl.	0	12 fl = 8 rthl	Beitrag Nicht-Akademiker	Graz. Statuten MV 1817, § 31 u. 33
Steiermärkischer Musikverein	Graz	1821	mind. 1 fl. WW	0	6 fl = 4 rthl	Beitrag Akademiker	Graz: Statuten MV 1821, § 38 u. 40
Steiermärkischer Musikverein	Graz	1821	mind. 2 fl. WW	0	mind. 12 fl = 8 rthl	Beitrag Theilnehmende Ehrenmitgl.	Graz: Statuten MV 1821, § 38 u. 40
Steiermärkischer Musikverein	Graz	1821	2 fl. WW	0	12 fl WW = 8 rthl	Beitrag Nicht-Akademiker;	Graz: Statuten MV 1821, § 38 u. 40
Musikalische Gesellschaft	Köln	1812	6 rthl	0	6 rthl	Bei Wahlen von neuen Mitgliedern: ebenfalls Abgabe	Wolff 1912, Musikalische Gesellschaft Köln, S. 27.
Philharmonische Gesellschaft	Laibach	1796	6 fl 40 kr	0	16 fl		Keesbacher 1862, Philharmonische Gesellschaft Laibach, S. 16
Philharmonische Gesellschaft	Laibach	1811	9 fl	0	16 fl		Keesbacher 1862, Philharmonische Gesellschaft Laibach, S. 24
Musikverein	Münster	1828	6 rthl	0	8 rthl		Münster: Statuten MV 1828, § 11
Musikverein	Münster	1835	6 rthl	0	8 rthl	gleicher Beitrag für passive und aktive Mitglieder	Münster: Statuten MV 1835, § 18
Gesellschaft der Musikfreunde des österreichischen Kaiserstaates	Wien	1814	0	0	6 fl		Wien: Statuten MV 1814, § 84f.
Gesellschaft der Musikfreunde des österreichischen Kaiserstaates	Wien	1814	0	0	mind. 12 fl	Beitrag Passivmitglieder	Wien: Statuten MV 1814, § 84f.
Allgemeine Musikgesellschaft Zürich	Zürich	1812	5 fl	10 fl	3 fl	Beitrag aktive Mitgl. und Vorstandsmitgl.	Zürich: Statuten AMG 1812, §23
Allgemeine Musikgesellschaft Zürich	Zürich	1812	10 fl	10 fl	6 fl	Beitrag passive Mitgl.	Zürich: Statuten AMG 1812, §23,
Allgemeine Musikgesellschaft Zürich	Zürich	1824	10 fl	10 fl	2,5 oder 5 fl	Leute ausserhalb Zürichs: 2,5 fl. Beitrag, Leute in Zürich wohnend: 5 fl. Beitrag	Zürich: Statuten AMG 1824, §23

Tabelle 3: Mitgliederbeiträge verschiedener Musikvereine

Die jährlichen Mitgliederbeiträge waren von Gesellschaft zu Gesellschaft verschieden hoch. Der Vergleich wird aber hier nicht angestrebt. Generell sind die

Mitgliederbeiträge trotz ihrer Schwankungen wohl als hoch einzuschätzen, zumal, wenn im ersten Jahr zusätzlich die Eintrittsgebühr bezahlt werden musste.

Dazu einige Preisbeispiele aus dem frühen 19. Jahrhundert:

- 1 Malter Weizen kostete in Haan im Bergischen Land zwischen 1817 und 1826 im Durchschnitt 6 rthl und 29 sgr, 1 Malter Roggen in der gleichen Zeitspanne rund 5 rthl und 12 sgr. Ein Malter sind knapp 270 kg⁶⁴⁹.
- 1855 erhielt eine Magd am Hof Elp 4 in Haan jährlich eine Entlohnung von 20-30 rthl plus Kost und Logis⁶⁵⁰.
- 1810 kosteten «beste Kaffeebohnen» pro Pfund 1 rthl und 8 Stüber⁶⁵¹.
- In Schleswig-Holstein kostete eine Kuh in den Jahren 1819 bis 1838 im Durchschnitt knapp 14 rthl, ein Ochse in der gleichen Zeitspanne 19 rthl. Ein Paar Schuhe war 1 rthl 16 ß wert, ein Paar Stiefel 2 rthl und 32 ß.⁶⁵²

Wenn man bedenkt, dass die Lebenshaltungskosten einer Arbeiterfamilie zwischen 1810 und 1849 zwischen ca. 92 bis 98% lagen, wovon mehr als zwei Drittel alleine für Lebensmittel ausgegeben werden mussten⁶⁵³, so kann man in etwa einschätzen, dass sich eine Arbeiterfamilie sich den Luxus einer Mitgliedschaft in einer Musikgesellschaft sicherlich nicht leisten konnte. Der Mitgliederbeitrag im ersten Jahr der Mitgliedschaft bei der *Philharmonischen Gesellschaft* Berlin 1826 war zum Beispiel ein ganzer Ochse oder ein knappes Jahresgehalt einer Magd an einem Bauernhof wert. Eine Mitgliedschaft in der Laibacher *Philharmonischen Gesellschaft* in den 1810er Jahren war umgerechnet vergleichbar mit dem Preis für etwa 540 kg oder 2 Malter Roggen. Kaffee war zu Beginn des 19. Jahrhunderts noch immer ein Luxusgut und der grösste Teil der Bevölkerung konnte sich keinen solchen leisten. Im Vergleich aber macht der Kaffeepreis für ein Pfund Kaffee nur einen Bruchteil des jährlichen Mitgliederbeitrags aus.

Dazu kam, dass der effektive jährliche Beitrag zuweilen höher ausfiel als der eigentliche Mitgliederbeitrag. Bei grösseren Anschaffungen und Investitionen war es durchaus üblich, weitere Beiträge unter den Mitgliedern zu sammeln⁶⁵⁴. Die Mitglieder hatten in den meisten Fällen zudem ihre Instrumente selbst mitzubringen⁶⁵⁵, auch wenn dies meist in den Statuten nicht explizit erwähnt ist⁶⁵⁶.

⁶⁴⁹ Haan: Aufzeichnungen des Hofes Elp.

⁶⁵⁰ Haan: Aufzeichnungen des Hofes Elp.

⁶⁵¹ *Der Verkündiger* vom 10. März 1810, zit. nach: Haan: Quellen Zeitspurensuche.

⁶⁵² Trapp 2005, Kleines Handbuch der Münzkunde, S. 215.

⁶⁵³ Trapp 2005, Kleines Handbuch der Münzkunde, S. 239.

⁶⁵⁴ Vgl. etwa Kuret 1990, Philharmonische Gesellschaft Laibach, S. 369.

⁶⁵⁵ Graz: Statuten MV 1817, § 64.

Sie mussten diese also auf private Kosten anschaffen. In einigen wenigen Musikgesellschaften waren einzelne Veranstaltungen wie Silvesterbälle und dergl. zusätzlich kostenpflichtig⁶⁵⁷.

Dass die Eintrittsgebühr und hohe Mitgliederbeiträge tatsächlich ein Hindernis bzw. eine finanzielle Hürde für die Aufnahme neuer Mitglieder bedeuteten, erkennt man auch daran, dass die Berliner *Philharmonische Gesellschaft* sowohl die Eintrittsgebühr als auch die jährlichen Mitgliederbeiträge 1831 senkten:

In Erwägung, daß es den hochgeehrten Herrn Mitgliedern er. Philharmonischen Gesellschaft wünschenswerth sein dürfte, die Zahl der Theilnehmer möglichst vermehrt zu sehen, haben die unterzeichneten zeitigen Vorsteher zur Erreichung dieses Zwecks beschlossen die Beiträge der Gesellschaft vom 1 Mai d. J ab, auf 12 rth[l] jährlich, oder 3 rth[l] quartaliter, zu ermässigen wovon die hochgeehrten Herrn Mitglieder hierdurch in Kenntniß gesetzt werden.⁶⁵⁸

Die Senkung der Beiträge wirkte offenbar: Die Gesellschaft zählte 1831 28 Mitglieder⁶⁵⁹, 1838 waren 46 Personen Teil des Vereins⁶⁶⁰. Die *Philharmonische Gesellschaft* in Laibach hob 1820 die Eintrittsgebühren ganz auf, «weil solche Einschreibgebühren zwar sehr zweckmäßig sind für sich konstituierende Vereine, allein für Vereine, die schon seit länger bestehen, sind sie ein Hemmniß für den Eintritt neuer Mitglieder»⁶⁶¹.

Zusammenfassend kann man also sagen, dass sowohl die Mitgliederbeiträge als auch die Eintrittsgebühren der Musikvereine hoch waren und von vornherein die Mitglieder auf finanzieller Ebene selektierten. Nur vergleichsweise vermögende Personen konnten sich eine Mitgliedschaft leisten, und so verwundert die Auswertung der Mitgliederzusammensetzung in Kapitel 3.4.1 nicht mehr. Die Bestimmungen für die Aufnahme stellten zumindest in den Fällen mit der Bedingung, dass man von einem bestehenden Mitglied vorgeschlagen werden muss, um in die Gesellschaft aufgenommen werden zu können, ein weiteres, soziales Selektionskriterium dar. Zwar hatte theoretisch jeder Bürger die Chance, Mitglied einer Musikgesellschaft zu werden, doch waren die Möglichkeiten auf der praktischen Seite begrenzt: nur wer in der ‚richtigen‘ Gesellschaftsschicht, sprich im hohen

⁶⁵⁶ In den Jahresrechnungen tauchen in der Regel keine Instandhaltungskosten für Instrumente wie Saitenkauf, Reparaturen, etc. auf. Die Wiener Musikinstrumentensammlung war von Beginn an wohl eher museal angelegt.

⁶⁵⁷ Braunschweig: Zirkular musikalischer V 1; Whistling 1874, Musikverein Euterpe Gedenkblatt, S. 27.

⁶⁵⁸ Berlin: Korrespondenz, Zirkular vom Vorstand an die Mitglieder der Philharmonischen Gesellschaft vom 5. Mai 1831.

⁶⁵⁹ Berlin: Zirkulare 1830/31.

⁶⁶⁰ Berlin: Zirkulare 1837/38.

⁶⁶¹ Keesbacher 1862, Philharmonische Gesellschaft Laibach, S. 53.

Bürgertum, verkehrte, hatte eine reelle Chance, Teil der meist exklusiven städtischen Musikvereine zu werden.

Diese These kann durch weitere Informationen und Auswertungen bestätigt werden, die den privaten Charakter der Musikgesellschaften weiter unterstreichen. Schaut man sich die Mitgliederzahlen der Vereine an, so finden wir eine grosse Bandbreite der Berliner *Philharmonische Gesellschaft* und der Dortmunder *Liebhaber-Conzert-Gesellschaft*, die nur zwischen 30 und 40 Mitgliedern und der Wiener *Gesellschaft der Musikfreunde*, die über 500 Mitglieder zählte. Nominell gab es also beträchtliche Unterschiede in der Grösse und damit der Organisation der Musikvereine. Doch ein wirklich aussagekräftiges Bild ergeben diese Zahlen erst, wenn man sie anteilig an der städtischen Bevölkerung misst. Tabelle 4 soll die Auswertung verdeutlichen.

Name	Ort	Jahr Mitgl.	Total Mitgl. MV	Jahr EW-Zahl	EW gerundet	%-Anteil	Quelle Mitgliederzahlen der Musikvereine
Philharmonische Gesellschaft	Berlin	1838	46	1837	283700	0.02%	Berlin: Zirkulare 1837/38
Bernische Musikgesellschaft	Bern	1818	258	1818	19000	1.36%	Bloesch 1915, Die Bernische Musikgesellschaft, S. 114
Musikalischer Verein	Braunschweig	1835	72	1836	39800	0.18%	Braunschweig: Zirkular musikalischer V 1835/36
Union	Bremen	1815	300	1812	35400	0.85%	Blum 1975, Musikleben in Bremen, S. 65;
Verein für Privatconcerte	Bremen	1833	285 ⁶⁶²	1831	44300	0.64%	Bremen: Protokollbuch MV, S. 12 u. 16-20
Musikverein	Darmstadt	1819	162	1816	15400	1.05%	Schmidt 1932, Hundert Jahre Darmstädter Musikverein, S. 14 u. 18
Liebhaber-Conzert-Gesellschaft	Dortmund	1830	43	1831	6120	0.70%	Feldmann 1830, Kurze Geschichte des Dortmunder Konzerts, S. 65-67
Erfurter Musikverein	Erfurt	1833	226	1831	27500	0.82%	Erfurt: Zirkular Erfurter MV 1833
Museums-gesellschaft	Frankfurt a. Main	1836	336	1837	54000	0.62%	Weber HI 1958a, Das Museum, S. 36-40
Steiermärkischer Musikverein	Graz	1820	313	1830	37200	0.84%	Kaufmann E 1990, Musikverein für Steiermark, S. 93;
Philharmonische Gesellschaft	Hamburg	1834	490 ⁶⁶³	1834	130400	0.38%	Hamburg: Jahresrechnung MV 1834/35
Kärntnerischer Musikverein	Klagenfurt	1828	231	1830	12300	1.88%	Kaufmann E 1990, Musikverein für Steiermark, S. 141;

⁶⁶² Zahl der Abonnenten bzw. Subskribenten der Konzerte. In diesem Fall gilt: Abonnent = Mitglied.

⁶⁶³ Zahl der Abonnenten bzw. Subskribenten der Konzerte. In diesem Fall gilt: Abonnent = Mitglied

Gesellschaft der Musikfreunde des österreichischen Kaiserstaates	Wien	1813	507	1800	232000	0.22%	Perger/Hirschfeld 1912, Gesellschaft der Musikfreunde Wien, S. 7
Allgemeine Musikgesellschaft Zürich	Zürich	1812	113	1798	10000	1.13%	Zürich: Mitgliederverzeichnis AMG 1

Tabelle 4: Mitgliederzahlen Musikgesellschaften

In den meisten Fällen lag der prozentuale Anteil der Mitglieder der städtischen Musikvereine, deren Mitglieder sich zum grössten Teil aus städtischen Bürgern zusammensetzte, deutlich unter 1% der Gesamtbevölkerung der Stadt. Natürlich stellten die Bürger und Bürgerlichen nur einen Bruchteil der städtischen Bewohner dar. Laut Kocka ist der Anteil des Bürgertums an der Gesamtbevölkerung je nach Region, Zeitpunkt und Definition im 19. Jahrhundert mit etwa 5 bis 15% zu beziffern. Doch selbst von diesem Teil der Bevölkerung stellten die Mitglieder eines Musikvereins in den meisten Fällen nur eine kleine Minderheit dar.

Einige wenige Musikgesellschaften setzten zudem eine Höchstzahl an Mitgliedern fest. Dazu gehörte unter anderem die berühmte Frankfurter *Museumsgesellschaft*, welche offiziell nicht mehr als 150 ordentliche Mitglieder zuliess⁶⁶⁴, aber auch der etwas weniger bekannte *Musikverein Euterpe* in Leipzig beschränkte seine Zahl in den Statuten auf 36 Beteiligte, die an die Statuten angehängte Mitgliederliste weist 41 Personen als Mitglieder aus⁶⁶⁵. Andere Vereine wie die Hamburgischen *Philharmonische Gesellschaft* oder das *Gewandhauskonzert* waren dadurch in ihrer Mitgliederzahl beschränkt, dass die von ihnen bespielten Konzerthallen nur eine gewisse Anzahl Personen fassen konnten⁶⁶⁶.

Alle diese Erkenntnisse zeichnen ein Bild von exklusiven, in ihrer Mitgliederzahl durch das Aufnahmeverfahren und die hohen Mitgliederbeiträge beschränkten Musikgesellschaften. Es handelte sich also weniger um öffentliche Vereine als um vielmehr private, relativ geschlossene Gesellschaften, deren Mitglieder aus dem Gewerbe- und Bildungsbürgertum und dem Adel stammten.

Die Konzerte der Musikgesellschaften wurden klar in verschiedene, von ihnen veranstaltete Konzertarten eingeteilt. Die meisten der Musikvereine unterschieden zwischen mindestens zwei verschiedenen Kategorien. Der *Musik-Verein* in

⁶⁶⁴ Bary 1958, Museum, S. 27. Die Bestimmung wurde umgangen, indem die zusätzlichen Mitglieder als «überzählige» Mitglieder ohne Stimmrecht aufgenommen wurden. Vgl. Knorr 1908, Festschrift Frankfurter Museumsgesellschaft, S. 9.

⁶⁶⁵ Leipzig: Statuten MV Euterpe 1837, § 3.

⁶⁶⁶ Skoda 1986, Gewandhaus Leipzig, S. 18; der Gewandhaussaal fasste rund 500 Personen und wurde 1842 umgebaut, um die Kapazität deutlich zu vergrössern; Stephenson 1928, Philharmonische Gesellschaft Hamburg, S. 74

Braunschweig unterschied gar zwischen drei verschiedenen Konzertgattungen: den Übungen, den Unterhaltungskonzerten und den Konzerten⁶⁶⁷. Ansonsten galt generell die Unterscheidung zwischen den eher geschlossenen «Abend-Unterhaltungen»⁶⁶⁸, die in Wien «Gesellschaftskonzerte»⁶⁶⁹, in Erfurt «Familien-Concerte»⁶⁷⁰ und in Braunschweig «Unterhaltungskonzerte»⁶⁷¹ genannt wurden, und öffentlichen Konzerten.

Der Schwerpunkt der Konzerte lag zahlenmässig eindeutig bei der ersten Kategorie. «Oeffentliche, mit Eintrittsgeld verbundene Concerte» konnten «nur ausnahmsweise»⁶⁷² veranstaltet werden, wie die Vereine zuweilen in ihren Statuten verlauten lassen. Der Münsterische *Musikverein* etwa veranstaltete von Anfang an und auch noch in den 1830er Jahren neben 24 Gesellschaftskonzerten nur ein öffentliches Konzert jährlich, nämlich das Cäcilienkonzert⁶⁷³. Die *Philharmonische Gesellschaft* in Laibach veranstaltete wöchentlich ein Konzert (Akademie genannt), jedoch nur «alle Vierteljahre [...] zum Vergnügen der hiesigen Einwohner eine freye Akademie [...], wozu jedes Mitglied eine Manns- oder Frauensperson aufführen» konnte⁶⁷⁴. Nur in der Wiener *Gesellschaft der Musikfreunde* finden wir ein einigermaßen ‚ausgewogenes‘ Verhältnis. Die Gesellschaftskonzerte wurden zunächst auf vier bis sechs pro Saison festgesetzt. Die «Aufführung zwey großer musikalischer Werke für das große Publicum, zum Besten des Fonds der Gesellschaft» sollte jährlich zwei Mal statt haben, jedes Werk sollte in «zwey Productionen in kurzen Zwischenräumen gegeben werden»⁶⁷⁵. Es fanden also jährlich vier bis sechs Gesellschaftskonzerte und vier öffentliche Konzerte statt.

Die Publikumsstruktur war bei den «Familien-Concerten» in fast allen Musikvereinen vergleichbar. Grundsätzlich galt, dass ein Mitglied eine bestimmte Anzahl Familienmitglieder, die im selben Haus wohnten wie das Mitglied selbst, zum Gesellschaftskonzert mitbringen durfte:

Außerdem kann jedes wirkliche Mitglied zwei Verwandte ersten Grades [Eltern – Kinder – Geschwister – Ehegatten wechselseitig] einführen, so wie einen Fremden. [...].

⁶⁶⁷ Braunschweig: Statuten MV 1844, § 2.

⁶⁶⁸ Erfurt: Statuten Sollerscher MV 1841, § 6.

⁶⁶⁹ Wien: Statuten MV 1814, § 47 u. 64.

⁶⁷⁰ Erfurt: Statuten Erfurter MV 1834, § 8.

⁶⁷¹ Braunschweig: Statuten MV 1844, § 2.

⁶⁷² Erfurt: Statuten Erfurter MV 1834, § 10.

⁶⁷³ Münster: Statuten MV 1828, § 20; Münster: Statuten MV 1835 und 1844, jeweils § 13.

⁶⁷⁴ Zit. nach Kuret 1990, Philharmonische Gesellschaft Ljubljana, S. 369.

⁶⁷⁵ Wien: Statuten MV 1814, § 47 u. 64, Zitat § 47.

Will ein wirkliches Mitglied mehr wie zwei Angehörige gleichzeitig einführen, so kann es hierfür eine Concert-Karte gegen Zahlung von 10 Sgr. für jedes einzelne Concert und jeden Einführbaren von der Direction erhalten.⁶⁷⁶

Die Mitglieder mussten die Namen der einzuführenden Personen angeben, die Karten waren also persönlich und nicht übertragbar⁶⁷⁷. Die Gastkarten waren durch ihre limitierte Zahl äusserst beliebt. In der Frankfurter *Museumsgesellschaft*

entbrannte frühzeitig ein Kampf, der alljährlich neue Entscheidungen forderte. Stets wurde auf die ursprünglichen Bestimmungen hingewiesen, die ein einmaliges Einführen eines «Hiesigen» erlaubten, sonst aber das Gastrecht streng auf auswärtige Künstler und Gelehrte beschränkte.⁶⁷⁸

Die Gesellschafts- oder Familienkonzerte waren also im Grunde genommen praktisch geschlossene Veranstaltungen. Öffentliche Konzertkarten für Nichtmitglieder waren für diese Veranstaltungen nicht erhältlich⁶⁷⁹. Selbst in der *Gesellschaft der Musikfreunde* war man sehr bedacht, den intimen Charakter dieser Konzerte beizubehalten. Die Besprechung der Konzerte in der Zeitung oder in Zeitschriften war nicht erwünscht, man wollte, wie man es in Bern formulierte, «möglichst unter sich sein»⁶⁸⁰:

Im Jänner 1817 richtete der Präsident Graf Apponyi ein amtliches Schreiben an den Vorstand der Polizeibehörde, den Grafen Sedlnitzky, worin die Klage laut wurde, daß die Gesellschaftskonzerte wiederholt in den öffentlichen Blättern kritisch besprochen worden seien, daß infolgedessen eine Mißstimmung unter den Gesellschaftsmitgliedern platzgegriffen habe und daher für die Zukunft eine Abhilfe höchst erwünscht wäre.⁶⁸¹

Es ist eine logische Folge des geschlossenen Charakters der Konzerte, dass viele der Musikgesellschaften zu Beginn ihres Bestehens nicht in der Zeitung auftauchen⁶⁸². Sie

⁶⁷⁶ Münster: Statuten MV 1835, § 16. Vgl. auch Münster: Statuten MV 1828, § 8.

⁶⁷⁷ Erfurt: Statuten Erfurter MV 1834, § 23; Braunschweig: Statuten MV 1844, § 5; Münster: Statuten MV 1835, § 16.

⁶⁷⁸ Bary 1937, Geschichte der Museumsgesellschaft, S. 24.

⁶⁷⁹ Ausnahme bildet die Zürcher *Allgemeine Musikgesellschaft*, die an ihren Abonnementskonzerten auch «Fremden Billette» verkaufte. Vgl. Zürich: Konzertabrechnungen AMG. Ausführungen dazu vgl. weiter unten im Text.

⁶⁸⁰ Bloesch 1915, Die Bernische Musikgesellschaft, S. 52.

⁶⁸¹ Perger/Hirschfeld 1912, Gesellschaft der Musikfreunde Wien, S. 14.

⁶⁸² Vgl. etwa Musikverein Eisenach 1936, Festschrift MV Eisenach, S. 43; Knorr 1908, Festschrift Frankfurter Museumsgesellschaft, S. 10. Die Bremer *Privatconcerte* tauchten zunächst ebenfalls nur selten in den lokalen Tageszeitungen auf. Dies ergab eine Durchsicht des *Bremischen Unterhaltungsblatts* in den Jahrgängen 1832-35, das ansonsten relativ regelmässig über andere Konzertveranstaltungen berichtete. Ausnahme bildete der *Erfurter Musikverein*, der seine Konzerte mindestens seit der Saison 1835/36 regelmässig im *Erfurter Adreß-Blatt* voranzeigte.

inserierten ihre Konzerte nicht, weil es nicht nötig war. Die Mitglieder führten Gäste und Angehörige ein und weitere Zuhörer waren nicht erwünscht. Das Wirken an die Öffentlichkeit war zunächst kein primäres Ziel der Musikgesellschaften. Vielmehr war es für die Mitglieder wichtig, in einem geschlossenen Zirkel miteinander zu musizieren.

Einige wenige Gesellschaften bevorzugten es, gar nur geschlossene Veranstaltungen zu organisieren. Dazu gehörten die Berliner *Philharmonische Gesellschaft*⁶⁸³ und der *Musikverein Euterpe* in Leipzig. Letzterer wechselte nach einigen Jahren die Lokalität, wodurch mehr Platz vorhanden war. Dieser Umstand lockte nun mehrere Musikliebhaber an, die zum zahlenden Publikum wurden⁶⁸⁴. Diese an sich kleine Veränderung erlebte man aber als eine grundlegende, wie der folgende Passus aus dem Vorwort der Statuten von 1837 der Vereinigung erklärt:

Die zweite, das Wesen des Vereins berührende Aenderung bestand darin, dass, veranlasst durch die geräumigere Localität, sich eine ziemlich bedeutende Anzahl von Musikfreunden der Euterpe zuwandte, welche, gegen einen bestimmten geringen Beitrag zu dem wachsenden Aufwande, Zuhörer waren. Auf der einen Seite förderte dieser Umstand den Fleiss und die Aufmerksamkeit der activen Mitglieder und namentlich der Solospieler, auf der andern Seite aber wurde dadurch die bisherige Tendenz der Vereinigung verrückt oder vielmehr ausgedehnt, denn wenn der Zweck bisher nur gemeinschaftliche Uebung gewesen war, so wurde er nun: gemeinschaftliche Uebung vor Zuhörern.⁶⁸⁵

Den Mitgliedern und Gründern der Musikvereine war der Unterschied zwischen öffentlichen und nicht-öffentlichen Konzerten also bekannt. Die Abgrenzung war definitiv willentlich und rührt nicht von einer sich von der heutigen Auffassung unterscheidenden Definition von Öffentlichkeit her.

Die Publikumsstruktur (wie auch das Dilettieren der Vereinsmitglieder) der Gesellschafts-, Familien- oder Unterhaltungskonzerte erinnern sehr an die höfischen Konzerte des 18. Jahrhunderts und ist vermutlich auch daran angelehnt. In diesen «gewöhnlichen Concerten»⁶⁸⁶, den Konzerten also, die zahlenmässig am häufigsten stattfanden, waren praktisch nur Mitglieder und deren Frauen, Kinder, Eltern oder Geschwister zugelassen. Die Einführung von genau bestimmten Personen, die aus dem engsten Umkreis der Mitglieder stammten, stellt eine klare Politik eines geschlossenen Zirkels dar. Die Zahl der Eintritte sowie die Publikumsstruktur

Seit wann die Anzeigen geschaltet wurden, ist nicht bekannt. Vgl. Erfurt: Jahresrechnung Erfurter MV 1835/36, S. 17f.

⁶⁸³ Berlin: Statuten Druck 1825, § 2.

⁶⁸⁴ Die Konzerte der *Euterpe* wurden ab ca. 1837 regelmässig in der AmZ besprochen.

⁶⁸⁵ Leipzig: Vorwort zu den Statuten MV Euterpe 1837, S. 6f.

⁶⁸⁶ Münster: Statuten MV 1828, § 20.

wurden, genau wie die Mitgliederstruktur, in den Gesellschaftskonzerten unter genauer Kontrolle gehalten.

An den Gesellschaftskonzerten waren ausser den Mitgliedern und ihren Verwandten noch «Fremde», also nicht in der Stadt ansässige Personen, zugelassen. Nach § 23 der Statuten der *Musikalischen Gesellschaft* in Köln zum Beispiel war es

allen Bewohnern Cölns, die nicht wirkliche oder Ehrenmitglieder sind, der Zutritt in die Gesellschaft gänzlich untersagt. Nur Fremde haben die Freiheit, an den Vergnügungen und Unterhaltungen der Gesellschaft teilzunehmen, sobald sie von einem Mitgliede eingeführt werden.⁶⁸⁷

Auch für diese war zuweilen die Anzahl der Eintritte beschränkt bzw. durften nur einen bestimmten Zeitraum lang eingeführt werden⁶⁸⁸. Der Umstand, dass Gäste aus anderen Städten und Ländern eingeführt werden durften, deutet darauf hin, dass die Konzerte der Musikgesellschaften als kulturelles Repräsentationsmittel eingesetzt wurden. Fremde wurden ebenfalls durch die Mitglieder eingeführt, stammten also auch aus dem Gewerbe- und Bildungsbürgertum oder dem Adel. Die Überlegung, dass kulturelle Vereinigungen wie Museumsvereine u. dgl. für die Konstituierung des Bürgertums eingesetzt wurden, trifft wohl auch für die Musikvereine zu. Indem man fremde Gäste einlud, konnte man den eigenen Status besser nach aussen demonstrieren und festigen. Auch dies erinnert stark an die Funktion der Hofkonzerte im 18. Jahrhundert und lässt die Vermutung, dass diese tatsächlich für die Zwecke des Bürgertums adaptiert wurden, stärker werden.

Die Gesellschaftskonzerte kann man wohl kaum als ‚öffentlich‘ bezeichnen. Sie stellen im Gegenteil einen geschlossenen Zirkel dar, der im Verlaufe des 19. Jahrhunderts auch nur langsam geöffnet wurde. Eine Veränderung ist mit Blick auf die Statuten der Musikvereine erst nach 1850 zu erkennen. Die Abonnenten, die man aus dem heutigen Konzertpublikum kennt, Personen also, die Eintrittskarten in mehrere Konzerte der Saison im Voraus kauften, dadurch aber nicht gleichzeitig Mitglied des Vereins wurden, traten erstmals in Münster in den Statuten von 1862 auf⁶⁸⁹. Zu dem Zeitpunkt ist zwar der Begriff «Abonnent» im *Erfurter Musikverein* schon längst im Umlauf, jedoch stellt diese Bezeichnung dort ein passives Mitglied dar⁶⁹⁰.

⁶⁸⁷ Köln: Statuten MV 1812, § 23.

⁶⁸⁸ Münster: Statuten MV 1835, § 16. Hier durften die Fremden «nur während der ersten 6 Wochen ihres hiesigen Aufenthaltes» als solche eingeführt werden. Laut Statuten des *Erfurter Musikvereins* durften auswärtige Fremde nicht mehr als drei Mal eingeladen werden, ebenso galt diese Regelung auch für «andere nicht zu den Familien gehörige Personen». Vgl. Erfurt: Statuten Erfurter MV 1834, § 21.

⁶⁸⁹ Münster: Statuten MV 1862, § 1, dort noch «Temporaire Ehrenmitglieder» genannt.

⁶⁹⁰ Erfurt: Statuten Erfurter MV 1846, § 5; Erfurt: Statuten Erfurter MV 1853, § 3; Erfurt: Statuten Erfurter MV 1859, § 3.

Der klassische Abonnent heutiger Prägung war in den 1860er Jahren also noch kein verbreitetes Phänomen, es war vielmehr üblich, weiterhin passive Mitglieder zu haben⁶⁹¹. Diese hatten gewisse Rechte im Verein, die man als Abonnent heute nicht hat. Es scheint jedoch klar zu sein, dass der heutige Abonnent eines Konzerthauses sich aus der Keimzelle der passiven Mitglieder der Musikvereine heraus entwickelt hat.

Weiter oben wurden die jährlich weniger oft durchgeführten öffentlichen Konzerte bei der Unterscheidung verschiedener Konzertarten erwähnt. Diese waren Veranstaltungen, an welchen man ausser über die Mitgliedschaft auch über die Bezahlung eines Eintrittsgeldes teilnehmen durfte. Unter diese Kategorie fallen auch Abonnementskonzerte der Musikvereine, an denen diese Konzertkarten an Nichtmitglieder verkauften. Die *Allgemeine Musikgesellschaft Zürich*⁶⁹², das *Privatconcert* in Bremen und die *Philharmonische Gesellschaft* in Hamburg waren drei Vereinigungen, bei denen man an jedem Konzert einzelne Billette an der Kasse kaufen konnte. Auch das *Gewandhauskonzert* verkaufte Tickets an der Abendkasse⁶⁹³. Wie öffentlich waren nun diese Veranstaltungen?

Über die Abonnementskonzerte der *Allgemeinen Musikgesellschaft* wissen wir dank exzellenter Quellenlage sehr genau Bescheid. Die überlieferten Konzertabrechnungen listen für jedes Konzert auf, wie viele «Fremden Billets» und wie viele «Gesellschafter Billets» verkauft wurden⁶⁹⁴. Leider existieren keine Angaben darüber, wie viele der Mitglieder an den Konzerten tatsächlich als Zuhörer teilnahmen, jedoch hatte «jeder Gesellschafter für seine Person und ein Frauenzimmer, freyen Zutritt in die eigenen Concerte der Gesellschaft»⁶⁹⁵. Zusätzliche Angehörige der Mitglieder (Kinder, Eltern, sonstige enge Verwandte) oder vielleicht auch Gäste der Mitglieder – die Quellen lassen keinen genaueren Schluss zu – mussten offensichtlich Eintritt bezahlen, der allerdings nur die Hälfte (25 fl) im Vergleich zu den «Fremden Billets» (1 fl 10 fl) kostete⁶⁹⁶. In der Saison 1824/25 besuchten im Schnitt neun bis zehn «Fremde» die Abonnementskonzerte der AMG. Dazu belief sich der Anteil der «Gesellschafter Billets», also der Karten, die an

⁶⁹¹ Vgl. etwa Zürich: Statuten MV 1863, § 20 oder Wien: Statuten MV 1877, § 6.

⁶⁹² Die *Allgemeine Musikgesellschaft Zürich* unterschied im Gegensatz zu den anderen weiter oben erwähnten Musikvereinen nicht zwischen öffentlichen und Gesellschaftskonzerten. Ihre Abonnementskonzerte, die für die Mitglieder kostenlos im Eintritt waren, konnten auch von Nicht-Mitgliedern besucht werden. Vgl. etwa Zürich: Statuten AMG 1812, § 2.

⁶⁹³ Leipzig: Chronik Gewandhauskonzerte 1781-1834. Dort sind die verkauften Karten «an der Casse» pro Konzertsaison für jedes Jahr ausgewiesen.

⁶⁹⁴ Zürich: Konzertabrechnungen AMG.

⁶⁹⁵ Zürich: Statuten AMG 1824, § 23.

⁶⁹⁶ Zürich: Konzertabrechnungen AMG, S. 9.

Gesellschaftsmitglieder für deren Angehörige oder Gäste verkauft wurden, auf zwölf bis dreizehn Besucher pro Konzert⁶⁹⁷. Die Mitgliederzahl belief sich in demselben Jahr auf 104 Mitglieder⁶⁹⁸. Der Anteil der Nicht-Mitglieder im Publikum war daher sicherlich eine kleine Minderheit, wenn man bedenkt, dass potentiell etwa 100 bis 150 Mitglieder und Angehörige als Zuhörer an jedem Konzert teilnahmen⁶⁹⁹.

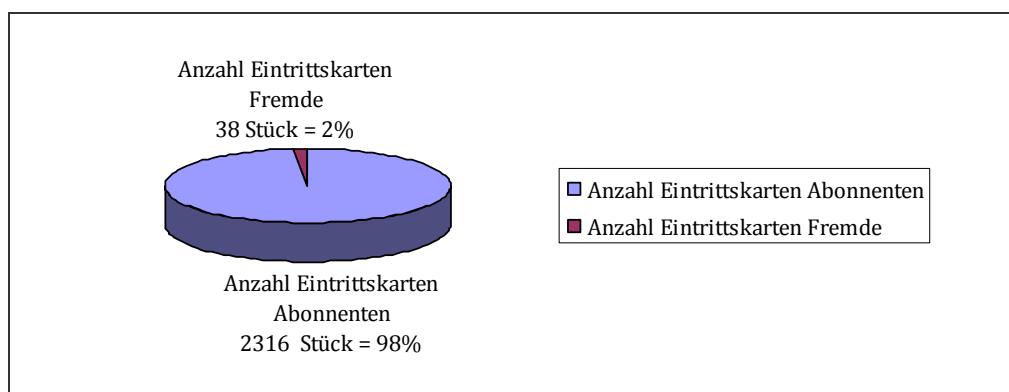


Abbildung 10: Verkaufte Eintrittskarten Hamburgischen Philharmonischen Gesellschaft 1828/29

Die Auswertung der verkauften Karten an den Veranstaltungen des Bremer *Privatconcerts* ergab ähnliche Ergebnisse. Das Abonnement konnte ein Mitglied für mehrere Personen lösen, es waren aber nur seine Familienangehörige und Personen aus dem gleichen Hausstand für die Aufnahme in das Abonnement erlaubt⁷⁰⁰. «Fremde» waren im *Privatconcert* nicht sehr zahlreich. In den 1820er Jahren und in den Saisons der 1830er Jahre bis 1835/36 waren jeweils rund vier bis fünf fremde Zuhörer pro Konzert zugegen. Bei Publikumszahlen von rund 270 bis 280 Personen ist das nur ein sehr kleiner Prozentsatz⁷⁰¹. Ein ähnliches Bild zeigen die Abrechnungen der ersten Konzerte der *Philharmonischen Gesellschaft* in Hamburg (vgl. Abbildung 10)⁷⁰².

⁶⁹⁷ Zürich: Konzertabrechnungen AMG, S. 9: «75 verkaufte Fremden Billets à 1 [fl] 10 [ß]» und «99 verkaufte Gesellschafter Billets à 25 [ß]» bei 8 Abonnementskonzerten in der Saison 1824/25.

⁶⁹⁸ Zürich: Mitgliederverzeichnis AMG 1 und 2.

⁶⁹⁹ Die Frauen der Mitglieder verdoppelten potentiell die Publikumsmasse von 104 Personen. Wenn man die musizierenden Mitglieder und einige nicht-erscheinende Mitglieder abrechnet, kommt man aber schätzungsweise immer noch auf über 100 Zuhörer. In diesem Fall wäre der Anteil der Fremden mit weniger als 10% zu veranschlagen.

⁷⁰⁰ Bremen: Protokollbuch MV, Eintrag vom Februar 1825, S. 4 u. 8, Eintrag vom 9. Oktober 1836, S. 186.

⁷⁰¹ Bremen: Protokollbuch MV, S. 15, 40, 60, 77, 98, 122, 142, 160 u. 183. Im Jahr 1836 fusionierte das *Privatconcert* mit der *Union*. Die Zahlen der Konzertbesucher veränderten sich dadurch stark. Zur Geschichte der *Union* vgl. Blum 1975, Musikleben in Bremen, S. 63-65.

⁷⁰² Hamburg: Jahresrechnung MV. 1828/29 wurden bei 579 Abonnenten (= Mitglieder) pro Konzert neun bis zehn Fremden Billete verkauft. Die Anzahl der Extra- oder Fremdenbillette (die

Kann man angesichts dieser Zahlen von ‚öffentlichen Konzerten‘ sprechen? Trotz des Angebots des Verkaufs von Konzertkarten an Nichtmitglieder wurde dieses offenbar nicht in grossem Masse benutzt. Die Zahl an Billetts für Nichtmitglieder war auch bei den öffentlichen Konzerten, die wir auswerten konnten, sehr klein⁷⁰³. Sie stieg erst in den 1840er Jahren deutlich an.

Sowohl in den Abrechnungen der Hamburgischen *Philharmonischen Gesellschaft* als auch der *Allgemeinen Musikgesellschaft Zürich* ist in den späten 1830er Jahren, in dem Zeitraum also, als die Zeitungen vermehrt über die Konzerte berichteten, eine gewisse Entwicklung zu einer vergrösserten Öffentlichkeit zu erkennen⁷⁰⁴. Die verkauften Fremdenbillette der *Philharmonischen Gesellschaft* in Hamburg stiegen kontinuierlich sowohl prozentual als auch nominal zwischen der ersten Saison und der zehnten Saison 1838/39 an. Abbildung 10 und Abbildung 11 zeigen diese Entwicklung auf. Der Anteil der zusätzlich verkauften Billette stieg innerhalb von zehn Jahren von 2 auf 12%.

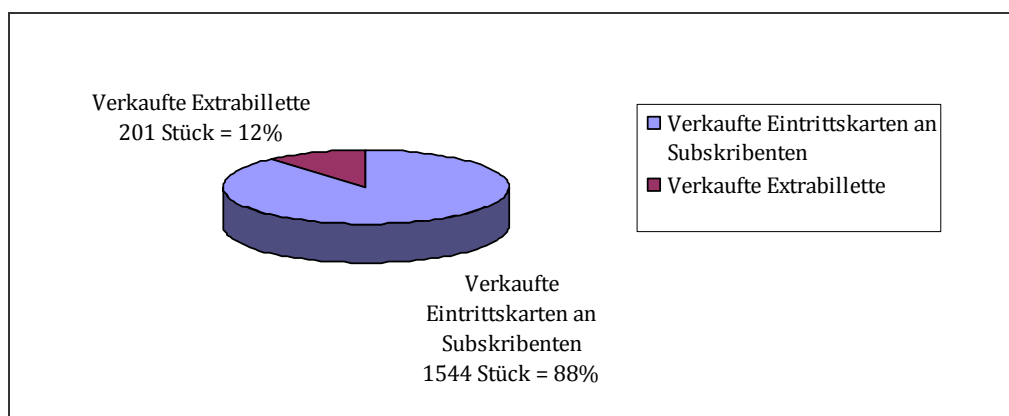


Abbildung 11: Einnahmen der Hamburgischen Philharmonischen Gesellschaft 1838/39

Bis gegen Ende 1830er oder Anfang 1840er Jahre hatten also auch die sogenannt «öffentlichen» Konzerte der Musikvereine einen recht privaten oder geschlossenen Charakter. Zwar wurden Konzertkarten an Nicht-Mitglieder verkauft, doch in nur kleinem Masse. Man mag angesichts dieser Ergebnisse eigentlich auch hier vor allem in der Frühzeit des Bestehens der Musikgesellschaften nicht von öffentlichen Konzerten sprechen, auch wenn die Zahl der Konzertbesucher gegenüber dem 18.

Bezeichnung wechselt synonym) steigt kontinuierlich bis zum Jahr 1838/39, in dem rund 50 Personen pro Konzert als Gäste vermerkt sind.

⁷⁰³ Wir haben zum Beispiel keine Angaben zu den jährlich veranstalteten Cäcilienkonzerten des Musikvereins in Münster. Ebenfalls wurden hier die öffentlichen Konzerte der *Wiener Gesellschaft der Musikfreunde* nicht ausgewertet.

⁷⁰⁴ Vgl. z. B. Zürich: Konzertabrechnungen AMG, Abrechnungen von 1840/41 und 1841/42. Die Zahl der Fremdenbillette lag im Schnitt bei 15 bzw. 25 Personen pro Konzert. 1824 waren noch 9 bis 10 Fremde pro Konzert anwesend gewesen.

Jahrhundert deutlich gestiegen war⁷⁰⁵. Sie korreliert aber mit der Zahl der etwas verbreiteten neuen bürgerlichen Gesellschaftsschicht. Insofern war der Besuch eines Musikvereinkonzerts nach wie vor eine exklusive Angelegenheit. Erst mit den 1840er Jahren ändern sich die Zahlen, doch selbst zu diesem Zeitpunkt machten überwiegend die Mitglieder und ihre Angehörigen das Publikum aus. Die Konzerte waren also als öffentlich deklariert, aber de facto waren sie, wie uns die Jahresrechnungen klar aufzeigen, für einige Jahrzehnte zu weiten Teilen Veranstaltungen eines geschlossenen Kreises.

Den Grad einer generell vermehrten öffentlichen Wahrnehmung zeigen uns die Konzertberichte und Konzertanzeigen in Tageszeitungen⁷⁰⁶ und Musikzeitschriften an. Die *Allgemeine Musikgesellschaft Zürich* zum Beispiel inserierte ihre Abonnementskonzerte erstmals regelmässig in der *Neuen Zürcher Zeitung*, die damals drei Mal in der Woche erschien, in der Saison 1836/37⁷⁰⁷, davor wurden nur Benefizkonzerte und Konzerte zu speziellen Anlässen angezeigt. Die Nachforschung nach Konzertberichten in Musikzeitschriften ergab, dass zwischen den vielen Berichten über öffentliche Konzerte und Opern über die Gesellschaftskonzerte verschiedener Musikgesellschaften erst gegen Ende der 1830er Jahre und in 1840er Jahren einigermaßen regelmässig berichtet wurde, und zwar in den Zeitschriften *Neue Zeitschrift für Musik*, *Berliner allgemeine musikalische Zeitung*, *Eutonia* und natürlich in der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* in Leipzig⁷⁰⁸. Davor waren beispielsweise in der AmZ nur eher sporadische Berichte erschienen⁷⁰⁹, sieht man

⁷⁰⁵ Ein Beispiel aus Köln: Die Grösse des Publikums beschränkte sich wohl auf deutlich unter 200 Zuhörer, da der Zeitung bei einem Konzert im Jahr 1781 das Publikum von 200 Personen eine besondere Notiz wert war. Vgl. Oepen 1955, *Kölner Musikleben*, S. 20.

⁷⁰⁶ Das Bremer *Privatconcert* wurde in den 1840er Jahren relativ regelmässig besprochen. Vgl. Bremisches Unterhaltungsblatt, v. a. Jg. 1842-43. Vom *Erfurter Musikverein* sind mehrere Konzertanzeigen und Konzertberichte von der *Erfurter Zeitung* ab 1839 erhalten. Vgl. Erfurt: Konzertberichte Erfurter MV.

⁷⁰⁷ NZZ, Jg. 1836, Nr. 55, 137, 151 u. 154 und 1837, Nr. 4, 5, 9, 16, 21, 22, 30 u. 31. Davor waren nur vereinzelt Benefizkonzerte oder Virtuosenkonzerte angezeigt worden. Die Besprechung der Konzerte in der Tageszeitung wurde freilich erst viel später eingeführt.

⁷⁰⁸ Dies ergab eine Durchsicht der Einträge in der online-Datenbank des RIPM zu den Stichworten: Musikverein, Musik-Verein, Musikgesellschaft, musikalische Gesellschaft und Philharmonische Gesellschaft und philharmonisches Konzert. Und die Durchsicht einiger Jahrgänge der AmZ. Unter anderem finden sich ab ca. 1837 regelmässig Konzertberichte zur *Allgemeinen Musikgesellschaft Zürich*, *Philharmonischen Gesellschaft* Hamburg, *Gesellschaft der Musikfreunde* Wien, zum *Musikverein Euterpe* Leipzig und einigen Musikalischen Gesellschaften und Philharmonischen Gesellschaften im Osten des deutschsprachigen Raumes wie Königsberg, Posen, St. Petersburg, Warschau, Breslau etc. Der *Steiermärkische Musikverein* und die *Philharmonische Gesellschaft* Laibach wurden schon in den 1810er und 1820er Jahren in der *Allgemeinen musikalischen Zeitung*, mit besonderer Rücksicht auf den österreichischen Kaiserstaat rezensiert. Die Statuten des Grazer Vereins wurden 1817 ebenfalls dort publiziert.

⁷⁰⁹ Aus Zürich wurde etwa nach 1822 erst wieder 1824 über die Konzerte der *Allgemeinen Musikgesellschaft* berichtet: «Seit zwey Jahren ist in diesen Blättern nicht mehr von unsern

mal von den vor Ort stattfindenden Abonnementskonzerten des *Gewandhauskonzerts*, einigen Gesellschaftskonzerten der *Gesellschaft der Musikfreunde* in Wien und den an Residenzen ansässigen Musikvereinen mit Konzerten für Musikliebhaber (*Musikalische Akademie* in München und Mannheim) ab, die zumindest seit den 1820er Jahren regelmässig besprochen werden. In sämtlichen Berichten der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* ist zudem deutlich erkennbar, dass zwischen «Privat-Concerten» und «öffentlichen Concerten» genauestens unterschieden wurde. Die Gesellschafts- und Familienkonzerte der städtischen Musikvereine wurden nie unter der Rubrik der «öffentlichen Concerte» aufgeführt, wenn nicht ein durchreisender Virtuose in Begleitung des Orchesters des ansässigen Musikvereins auf eigene Rechnung auftrat. Die Nicht-Beachtung der Konzerte in der Frühzeit des Bestehens der Musikvereine wurde zuweilen mit der Schüchternheit der Dilettanten erklärt, wie ein Passus aus einem Konzertbericht in Stockholm errahnen lässt:

Unsere musikal. Gesellschaft scheint zu Ende zu gehen. Diesen Monat ist keine Zusammenkunft gewesen. Der Fehler ist hauptsächlich in dem zu Oeffentlichen der Zusammenkünfte seit ungefähr einem Jahr. Hierdurch werden alle die Dilettanten, die nicht gerade unter die ausgezeichnetsten gehören, verschüchtert, sich hören zu lassen.⁷¹⁰

Man hatte also offensichtlich auch das Gefühl, dass es sich ‚nicht gehöre‘, eine musikalische Darbietung, in welcher die meisten Musiker Dilettanten waren, in der Öffentlichkeit zu besprechen. Diese Konzerte waren einer geschlossenen Gesellschaft vorbehalten. Diese Grundhaltung führte ebenso, wie das Bemühen der Musikvereinsdirektionen (vgl. etwa den obigen Passus zu den Besprechungen der Gesellschaftskonzerte der Wiener Gesellschaft der Musikfreunde) um eine gewisse Anonymität dazu, dass uns aus der musikalischen Presse nur wenige, sporadische Informationen zu den Musikgesellschaften in ihren frühen Jahren überliefert sind. Noch 1838, als schon die Konzerte einiger bestimmter Musikvereine einigermaßen regelmässig besprochen wurden, war diese Grundhaltung bei vielen Musikvereinen zu spüren. Der Magdeburger *Musikalische Verein* etwa wollte nicht, dass seine Privatconcerte besprochen würden, wie aus dem folgenden Passus zu erkennen ist:

Wir haben nun noch des vom Musikal. Vereine zur Feier des 50jähr. Jubiläums des Don Juan veranstalteten Privatkonzertes zu erwähnen. [...] Die Solopartieen, der Chor und einige Hauptstimmen im Orchester waren von Dilettanten besetzt. Einige Tage nach dem Konzerte erschien eine Lobrede auf dasselbe, wofauf die Vereinsdirektion erklärte, dass sie alle kritischen Anzeigen über

musikalischen Leistungen gesprochen worden, und doch schreitet die Concert-Direction der hiesigen Liebhaber-Musik-Gesellschaft auf schönem Pfade muthig [...] fort»; vgl. AmZ Nr. 25, vom 29. Januar 1824, Sp. 400-404, Zitat Sp. 400f.

⁷¹⁰ Anonym, in: AmZ Nr. 22 vom 1. Juni 1814, Sp. 379.

Dilettantenleistungen, zumal in Privatkonzerten, für unangemessen halte, wodurch sich die Kürze des Berichts über das bedeutendste musikalische Ereigniss dieses Winters erklärt.⁷¹¹

Eine ‚fehlende‘ Berichterstattung von Konzerten der Musikgesellschaften im frühen 19. Jahrhundert ist also sicherlich nicht mit einer schlechten Qualität oder Unwichtigkeit gleichzusetzen oder nur durch einen fehlenden Korrespondenten zu erklären. Die Geschlossenheit war intendiert. Trotz der nicht vorhandenen Öffentlichkeit waren aber die Konzerte der Vereine dennoch ein wichtiger Beitrag für die jeweils städtische Musikgeschichte, zumal in den Gesellschaften das hohe Bürgertum, das Beamtentum, die Geistlichkeit, teilweise der Adel und Offiziere versammelt waren, mithin also die Elite der städtischen Gesellschaft.

Das Fazit, dass man aus diesen Erkenntnissen ziehen muss, ist, dass die städtischen Musikvereine in allen Belangen in den ersten drei Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts durchwegs eine exklusive Angelegenheit waren. Sowohl die Mitglieder derselben wie auch das Publikum der Konzerte waren sehr ausgesucht⁷¹². Selbst die öffentlichen Konzerte wurden, soweit uns dies bisher bekannt ist, nur von vergleichbar wenigen Personen besucht, die nicht in direkter Relation mit einem der Mitglieder standen. Das sogenannt ‚öffentliche‘ bürgerliche Konzertwesen der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts war wohl viel exklusiver als bis anhin gedacht. Zumindest aber unterscheiden sich die Veranstaltungen der hier untersuchten Vereinigungen grundsätzlich von den Musikfesten und den öffentlichen Konzerten der reinen Chor- und Männergesangsvereine und den Massenveranstaltungen mit riesigen Orchestern und Chören in den 1830er und 1840er Jahren, die teilweise grosse Massen anzogen⁷¹³.

Die Gründe für diese restriktive Einhaltung der geschlossenen Gemeinschaft lagen wohl zuerst in der an den Verein gestellten Aufgabe, die bürgerliche Gesellschaft im Kleinen zu repräsentieren und in der Intention, zuerst die Mitglieder in einer Gemeinschaft mit Gleichgesinnten stetig zu schulen. Doch sind sicherlich auch praktische Gründe dafür verantwortlich gewesen, dass die Privatsphäre über dreissig Jahre lang eingehalten wurde. Sie sind in der damaligen Rechtslage zu finden. In vielen Verfassungen galt die Auffassung:

⁷¹¹ Anonymer Bericht aus Magdeburg, in: AmZ Nr. 9 vom 28. Februar 1838, Sp. 140.

⁷¹² In einem Bericht der AmZ von 1804 sprach man vom Publikum der Konzerte des Gewandhauskonzerts von der «rühmliche[n] Theilnahme des gebildetsten Theils des Publikums am wöchentlichen Konzert», was die Exklusivität trotz der regelmässigen Berichterstattung und der relativ einfach zu erreichenden Mitgliedschaft durch ein Abonnement hervorhebt.

⁷¹³ Vgl. etwa Schwab 1971, Konzert, S. 92-94. Auf dem dritten Norddeutschen Musikfest 1841 wurde eine Festhalle für 6'000 Zuhörer gebaut. Die Orchester selbst lagen bei einer Besetzung von meist deutlich mehr als 100 Personen, die Chöre waren noch stärker besetzt. Vgl. etwa Weibel 2006, Die deutschen Musikfeste, S. 80.

Versammlungsfreiheit ist nur für familiäre, wissenschaftliche und künstlerische Zusammenkünfte gewährt; jede anders begründete Zusammenkunft von Menschen bedarf der jedesmaligen behördlichen Genehmigung. Diese Rechtslage hat – allgemein gesehen – Vereins- und Gesellschaftsgründungen insgesamt begünstigt. Speziell gesehen: Versammelte sich eine Gruppe zum Musizieren unter formalem Ausschluß der Öffentlichkeit, war sie nicht veranlaßt, ihre Versammlung behördlich genehmigen zu lassen. Beruhte die «Versammlung» jedoch auf kommerziellem Interesse, bedurfte jede der behördlichen Genehmigung.⁷¹⁴

Die schwierige rechtliche Lage hat vielleicht auch dazu beigetragen, dass die Konzerte und die Aufnahmebedingungen der Musikgesellschaften so restriktiv waren. Doch ist aufgrund der weiter oben aufgezeigten Zielsetzungen und des repräsentativen Charakters anzunehmen, dass die Musikvereine vor allem aus ideellen Gründen geschlossen gehalten wurden. Die Möglichkeit, die Konzerte durch regelmässige Publikationen in der Öffentlichkeit bekannt zu machen, wurde jedenfalls nicht genutzt, sondern war vielmehr verpönt.

In den späten 1830er Jahren scheint sich langsam bei einigen Musikvereinen ein Wandel eingestellt zu haben. Die Öffentlichkeit war nun nicht mehr so gefürchtet wie zu Beginn. Die Gründe für diesen Wandel waren wahrscheinlich ein verändertes Verhältnis zur Musikgesellschaft als bürgerliche Vereinigung. Sie war nun, nachdem sie schon mehrere Jahrzehnte Bestand hatte, ein etabliertes und anerkanntes Unternehmen. Mit dieser veränderten Prämisse begann nun schrittweise die Umfunktionierung der Musikvereine von Konstituierungshilfe des Bürgertums hin zum Repräsentationsmittel. Der Schritt in die Öffentlichkeit war ein bedeutender Teilabschnitt auf diesem Weg.

5.2 Vorbilder und Vorgänger

Die Linie der Musikvereine und musikalischen Gesellschaften geht in einigen Fällen bis ins frühe 17. Jahrhundert zurück. Damals entstanden vor allem in der Schweiz und im heutigen Ljubljana langlebige musikalische Gesellschaften. Deren Vorbilder sind eher ausserhalb der Musik zu suchen, da es keine Vorgänger im musikalischen Bereich gab. Im Falle der *Academia Philo-Harmonicum* in Laibach, der Vorgängerin der 1794 am gleichen Ort gegründeten *Philharmonischen Gesellschaft*, liefert uns schon die Namensgebung ein wichtiges Indiz. Die italienischen Akademien, in denen teilweise auch musiziert wurde⁷¹⁵, waren offensichtlich Vorbild für die Vereinigung in Laibach, die weit bis ins 18. Jahrhundert bestand. Durch die geographische Nähe von Laibach zum italienischsprachigen Raum ist dies auch eine nicht ganz abwegige

⁷¹⁴ Blum 1975, *Musikleben in Bremen*, S. 34.

⁷¹⁵ Mayer Brown 1994, *Akademie (MGG2)*, Sp. 340-343.

Erklärung. Zudem war der Gründer der *Academia Philo-Harmonicum* ein Mitglied der *Academia operosorum*, die ihrerseits auf italienische Vorbilder zurückging⁷¹⁶.

Die Zürcher Musikgesellschaften, deren erste schon 1613 entstand, hatten freilich keine Inspiration durch die italienischen Akademien. Die Einträge in den uns überlieferten Protokollbüchern liefern uns eine andere, für die Einheimischen viel naheliegendere Versammlungsform: die Zünfte. Erkennbar ist dies vor allem an der Wortwahl, die die Schreiber damals benutzten. Bis weit ins 18. Jahrhundert hinein lag hier zudem der Fokus offensichtlich nicht in der Ausübung von Musik, obwohl wahrscheinlich mindestens einmal pro Woche Übungen abgehalten wurden, sondern auf den aussermusikalischen, geselligen Zusammenkünften. Oft ist in den Protokollbüchern von «convivien» die Rede, von geselligen Treffen also, an denen man ass und trank. Zu Beginn stellten diese einen integralen Bestandteil der Musikgesellschafts-Versammlungen dar. Als eines von etlichen möglichen Beispielen aus dem Protokoll der Musikgesellschaft auf der Chorherren Stube sei aus dem Jahr 1715 zitiert:

„5. Entlich saße man 15. stark zu tisch:	
Wein verehrten:	Hr. Moderat. 1 k.
	Hr. Schultheß
	Hr. Wolf.

Samstags darauf wurde dj ürthen bezahlt.

	fl. 9 ß 38
Discret.	fl. 1 ß 32

S. ^a	fl. 11 ß 30
It. für 2 k. Wein	fl. 1 ß 8
u. brot	-----

S. ^a	fl. 12 ß 38
-----------------	-------------

Restieren also im Fisco fl. 3 ß 5 hl. 2.“⁷¹⁷

Der Brauch der «Trinkstuben-Gesellschaft» bildete innerhalb der Zürcher Zünfte seit dem 14. Jahrhundert einerseits eine Organisationsform, andererseits auch den gesellschaftlichen Mittelpunkt⁷¹⁸. Dieser Brauch wurde hier, im Rahmen einer musikalischen Gesellschaft, übernommen und weitervererbt. Er verlor sich erst gegen das letzte Drittel des 18. Jahrhunderts langsam. Der Begriff der «ürthe» stammte ebenfalls aus dem Zunftwesen. Man meinte mit Ürte dort unter anderem auch das

⁷¹⁶ Keesbacher 1862, Philharmonische Gesellschaft Laibach, S. 8f.

⁷¹⁷ Zürich: Protokollbuch MGCh, S. 80.

⁷¹⁸ Brühlmeier/Frei 2005, Zürcher Zunftwesen, Bd. 1, S. 142ff. u. 158.

Teilen der Rechnung oder den Totalbetrag der Kosten⁷¹⁹. Im letzteren Sinn wurde das Wort hier also, wie in unzähligen weiteren Einträgen, benutzt. Ein weiterer Begriff, der noch heute in der Nachfolgegesellschaft *Allgemeine Musikgesellschaft Zürich* verwendet wird und seit dem 17. Jahrhundert üblich ist, ist die Bezeichnung «Bott» für eine Vorstandssitzung. Auch die Begriffe «Stubenhitz» und «Büchs» finden sich in den Protokollbüchern zu Beginn regelmässig und stammen ebenfalls aus dem Jargon der Zünfte. Nicht nur in der Musikgesellschaft der Chorherren Stube, sondern auch in der *Musikgesellschaft zur Deutschen Schule* und in der *Musikgesellschaft auf dem Musiksaal* wurden diese Begriffe verwendet⁷²⁰. Die Tatsache, dass viele der (Vorstands-)Mitglieder der Musikgesellschaften auch Zunftmeister waren, spricht ebenfalls für die These, dass zumindest in Zürich das Zunftwesen eine Vorlage für die Zusammenkünfte der Musikgesellschaften bildete.

In der Schweiz gab es seit dem 17. Jahrhundert eine Tradition der *Collegia musica*, die teilweise sehr lange bestanden. Sowohl in Bern (mehrere *Collegia musica*, das «Grosse Collegium musicum» bestand bis Ende des 18. Jahrhunderts), als auch in Basel (das *Collegium musicum* bestand von 1692 bis nach 1799) und Winterthur (gegr. 1629, noch heute bestehend) begegnen wir *Collegia musica*, die sich über die Jahrhunderte weiterentwickelt haben und im 18. Jahrhundert vermehrt mit Konzerten an die Öffentlichkeit gelangten⁷²¹. Die Zürcher Musikgesellschaften nannten sich zwar nicht *Collegium musicum*, sind aber sehr wahrscheinlich in die gleiche Traditionslinie wie die restlichen Musikgesellschaften zu stellen. Im restlichen deutschsprachigen Raum ausserhalb der Schweiz hingegen war bis auf die schon erwähnte Ausnahme in Laibach (und die im frühen 18. Jahrhundert in Leipzig gegründeten *Collegia musica*) keine so langfristige und kontinuierliche Entwicklung vorhanden. Die meisten *Collegia musica*, die im 17. Jahrhundert gegründet wurden, gingen bis auf die Ausnahmen des *Musikkollegiums Winterthur*⁷²² und den Zürcher Musikgesellschaften irgendwann wieder ein⁷²³. Dennoch gelten die *Collegia musica* als direkte Vorgängergesellschaften für Entstehung der Musikgesellschaften im 18. und 19. Jahrhundert⁷²⁴. Das Leipziger Bachische *Collegium musicum* wird dabei in der

⁷¹⁹ Brühlmeier/Frei 2005, Zürcher Zunftwesen, Bd. 1, S. 142f. Weitere Bedeutungen des Wortes «ürthe» waren auch die ganze Tischgemeinschaft und ihr sozialer Zusammenhalt.

⁷²⁰ Zürich: Protokollbuch MGMS; Zürich: Protokollbuch MGDS 1-4.

⁷²¹ Nef 1897, *Collegia musica* in der Schweiz. Weitere *Collegia musica* gab es etwa noch in Schaffhausen, St. Gallen und weiteren Städten der Schweiz.

⁷²² Kurmann 2004, *Musikkollegium Winterthur* mit bibliographischen Hinweisen auf S. 11.

⁷²³ Vgl. etwa das Weckmannsche *Collegium musicum* in Hamburg, das wahrscheinlich mit dem Tode Matthias Weckmanns 1674 aufgelöst wurde. Vgl. Heyink/Marx/(Stephenson) 1995, Hamburg (MGG2), Sp. 1763f.

⁷²⁴ So Schaal 1956, *Gesellschaften und Vereine* (MGG1), S. 6; Kraus J 2003, *Nordhausener musikalische Gesellschaft*, S. 83 spricht von einer «internen Umgestaltung dieser *Collegia musica* zwischen 1720 und 1770 in musikalische Gesellschaften».

Literatur als paradigmatisches Beispiel angeführt, dass sich dann zum *Gewandhauskonzert* entwickelt habe⁷²⁵. Dieser Behauptung sei nun im folgenden etwas auf den Grund gegangen.

Was das Leipziger *Grosse Concert* vom Bachschen *Collegium musicum* in seiner Struktur grundsätzlich unterscheidet, ist, dass es nun «kein beamteter Musiker mehr [ist], der Studenten um sich versammelt auch in der Absicht, sich brauchbares Hilfspersonal für die Musikdienste heranzuziehen, die zu seinen Amtspflichten gehören»⁷²⁶. Es trat vielmehr nun ein unabhängiger Vorstand als Leitung auf; die neue Konzertunternehmung war nicht verpflichtet, innerhalb des städtischen Musiklebens eine bestimmte Funktion einzunehmen. Das (langfristige) Bestehen der Collegia musica war stets an die zuständige Person, den organisatorischen Leiter, der meist auch musikalischer Leiter war, gebunden und von ihr abhängig. Wie Platen bemerkte, war die Folge dieser Abhängigkeit, dass sich «manche lokale Musikgeschichte dieser Epoche [...] als eine Kette solcher musikalischen Gemeinschaften»⁷²⁷ darstelle, wenn es zur Gründung von Nachfolgegesellschaften kam. Dass die neue Organisationsstruktur der Musikgesellschaften auf mehrere Personen abgestützt war, (die zum grossen Teil auch nicht Berufsmusiker, sondern Dilettanten waren), ist ein grundlegender Unterschied zum Collegium musicum und gewährte ein langfristiges Bestehen. Insofern könnte das Collegium musicum organisatorisch vielleicht eher ein Vorläufer von im 18. Jahrhundert gegründeten Einzelunternehmungen als der Musikgesellschaften sein.

Ebenfalls konnten in Leipzig personelle Verflechtungen nur bedingt ausgemacht werden. Zwar bestand das *Grosse Concert* zu Beginn auch aus Studenten der Leipziger Universität, doch kann nur bei zwei Musikern zweifelsfrei nachgewiesen werden, dass er sowohl im Bachschen *Collegium musicum* als auch im *Grossen Concert* tätig war⁷²⁸. Die Leitung war durch die Kaufmannschaft Leipzigs ins Leben gerufen worden und war offensichtlich personell nicht mit dem Bachschen *Collegium musicum* verbunden. Damit bildeten Mitglieder und das Publikum wahrscheinlich ebenfalls zwei unterschiedliche Klienteln. Dafür spricht unter anderem auch, dass die beiden

⁷²⁵ Zuletzt Bödeker/Veit 2007, *Sociabilité, musique et concert*, S. 9 u. 11f.

⁷²⁶ Böhm 2006a, *Das Grosse Konzert*, S. 14. Das Collegium musicum war allerdings nicht fest an die Universität gebunden und auch nicht mit der Thomasschule verknüpft. Der Beitritt war für die Studenten freiwillig. Vgl. Pankratz 1983, *Bach and the Leipzig Collegium Musicum*, S. 346f.

⁷²⁷ Platen 1995, *Collegium musicum* (MGG2), Sp. 946.

⁷²⁸ Es handelt sich hier um Carl Gotthelf Gerlach (1704-1761) und Johann Trier (1716-1790). Erster hatte von 1737 bis 1739 interimistisch die Leitung des *Collegium musicum* inne, leitete es spätestens ab 1744 endgültig, dann gab er die Leitung kurzfristig an Johann Trier ab, um sie später wieder zu übernehmen. Johann Friedrich Doles (1715-1797) hatte Unterricht bei J. S. Bach. Johann Salomon Riemer (1702-1771) war in den frühen 1720er Jahren Student der Leipziger Universität. Diese beiden könnten also ev. beim *Collegium musicum* musiziert haben. Vgl. Jung 2006, *Das Gewandhausorchester*, S. 17f. u. 22.

zwei von Georg Philipp Telemann 1702 gegründeten, ab ca. 1729 von Johann Sebastian Bach geführten und dem von Johann Friedrich Fasch 1708 ins Leben gerufene *Collegia musica* neben dem *Grossen Concert* weiter bestehen konnten. Die *Collegia musica* verloren zwar in der Folge an Wichtigkeit, doch führten sie ihre Konzerte noch einige Jahre durch. Das ehemals Bachsche *Collegium musicum* wurde ab 1751 zum Privatunternehmen des Cafetiers Ennoch Richter, die von Johann Friedrich Fasch gegründete musikalische Gemeinschaft bestand bis 1756⁷²⁹. Peter Krause bestätigt, dass das *Grosse Concert* zum «Treffpunkt des gebildeten Bürgertums»⁷³⁰ wurde und sich in seiner gesellschaftlichen Stellung klar von den *Collegia musica* unterschied, auch wenn sich die Konzerte der beiden Gesellschaftsformen nicht sehr unterschieden⁷³¹.

Die Idee des gemeinsamen Musizierens vor einem mehr oder weniger öffentlichen Publikum stammte wohl aus den *Collegia musica*. Die Organisationsform eines Vereins, der durch mehrere, nicht für musikalische Zwecke angestellte Personen geleitet wird, war im späten 18. Jahrhundert und frühen 19. Jahrhundert zumindest für den deutschsprachigen Raum aber vollkommen neu. Dass die *Collegia musica* also direkte Vorgänger der Musikvereine gewesen seien, lässt sich so pauschal nicht bejahen. Bis auf die Zürcher und das Winterthurer Beispiel lässt sich vielmehr keine Umformung oder direkte Nachfolge der Musikvereine aus den *Collegia musica* beweisen. Die organisatorischen Vorbilder müssen woanders gesucht werden.

Als Vorbild für die Gründung einiger Musikgesellschaften als Vereinigung, deren Leitung mehrere Bürger übernahmen, können sicherlich das *Grosse Concert* und das Leipziger *Gewandhauskonzert* gelten⁷³². Die Konzerte wurden zudem ab 1798 regelmässig in der AmZ besprochen, waren somit in der Öffentlichkeit hinreichend bekannt. Dennoch unterschieden sich die im 19. Jahrhundert gegründeten Musikgesellschaften in grundlegenden Punkten vom *Gewandhauskonzert*: das Orchester bestand aus Dilettanten und die Organisationsstruktur und die Aufnahme der Mitglieder war dadurch völlig anders organisiert. Woher also konnte die Idee einer exklusiven Gesellschaft in Form eines Dilettantenvereins stammen, die eine so starke Welle an Vereinsgründungen nach sich zog?

⁷²⁹ Krause/Hempel 1996, Leipzig (MGG2), Sp. 1060.

⁷³⁰ Krause/Hempel 1996, Leipzig (MGG2), Sp. 1060.

⁷³¹ Pankratz 1983, Bach and the Leipzig Collegium musicum, S. 352f.

⁷³² Etwa wurde die Nordhausener *musikalische Gesellschaft* durch das *Grosse Konzert* inspiriert. Die Zahl der Gründungsmitglieder betrug wie in Leipzig 16 Personen. Zudem bestanden enge Beziehungen zwischen den in der *musikalischen Gesellschaft* Wirkenden und dem Leipziger *Grossen Konzert*. Dennoch distanzierte sich die Gesellschaft gleichzeitig vom Grossen Konzert. Sie lehnte etwa die Exklusivität ab und die Leitung der Gesellschaft war vergleichsweise einfach organisiert. Vgl. Kraus J 2003, Nordhausener musikalische Gesellschaft.

Eine mögliche, wenn auch nicht erschöpfende Antwort könnte ein Artikel in der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* liefern⁷³³. Die wöchentlich erscheinende Musikzeitschrift publizierte 1805 die Statuten einer neu gegründeten *Musikalischen Gesellschaft* in Warschau, deren Mitbegründer unter anderem Ernst Theodor Amadeus Hoffmann war⁷³⁴, und schrieb dazu ein Vorwort, das den für die Begriffe der Redaktion exemplarischen Status dieser Statuten und der Gesellschaft als musikalische Vereinigung hervorhebt:

Es wird für den Freund der Kunst immer erfreulich seyn, wenn er erfährt, dass an diesem oder jenem Orte durch diesen oder jenen Einzelnen, sey Künstler oder bedeutender Kunstfreund, wieder etwas geschaffen worden, das vorher nicht da war und doch die Masse schöner und zweckdienlicher Kunstbestrebungen vermehrt; aber doppelt erfreulich muss es ihm seyn, wenn ganze Gesellschaften gebildeter, wohlgesinnter und achtungswürdiger Personen sich zu solchen Zwecken vereinigen – nicht nur, weil dann etwas Vorzüglicheres zu Stande kommen kann, sondern weil dies zugleich beweiset, dass das Vorzügliche auch seinen Kreis finde, worin es aufgenommen, wirklich nach Verdienst gewürdigt, gefördert, genossen, belohnt werden wird. Zu keiner Zeit waren wol aber dergleichen Verbindungen der Bessern zu solchen Zweck wünschener und nöthiger, als eben jezt, wo eine Menge Menschen, die von allem entblösst scheinen, was zur Würdigung und selbst zum Genusse der Kunst vorauszusetzen ist, über die Werke derselben, so wie über Künstler, (und mithin grossentheils über den Gang der Kultur und die Schicksale der Künste) entscheiden, und das kurrente Urtheil, wie das Ansehen dessen, was man nun das Publikum gemeiniglich zu nennen pflegt – immer verdächtiger machen. Ist das bei allen Künsten der Fall, so ist er es ganz vorzüglich bey denen, die, ihrer Natur nach, viele Theilnehmer verlangen [...] und es wäre noch auszumachen, ob sich der, der es vermöchte – vorzügliche Schauspieler und Musiker, oder einen beträchtlichen Kreis von Liebhabern für das Vorzügliche in der Schauspielkunst und Musik, zu bilden, sich nicht (wie eben jezt die Sachen stehen) ein noch grösseres Verdienst durch das letzte, als durch das erste erwürbe? Wenigstens wird das unleugbar seyn, dass Gesellschaften, die beydes beabsichtigen, die wünschenswerthesten und verdientesten von allen denen sind, die überhaupt für diese Künste thätig seyn wollen.

Sonach ist die so eben sich bildende, grosse musikalische Gesellschaft in Warschau, die allerdings beydes berücksichtigt und schon so bedeutende Vorschnitte zu ihrem Ziel gethan hat, nicht nur als eine merkwürdige, erfreuliche, neue Erscheinung in diesen Blättern anzuführen; sondern es scheint uns auch Pflicht, jezt ihre Statuten, die uns gefälligst mitgetheilt worden, hier (wenigstens auszugsweise [...]) bekannt zu machen – um theils dem Unternehmen unsre Achtung zu bezeigen und vielleicht etwas zu dessen noch weiterer Ausbreitung beyzutragen, theils andern grossen Städten, die sich zur Nachahmung angereizt fühlen könnten, diese Nachahmung durch Bekanntmachung der schon gesammelten Erfahrungen jener Gesellschaft zu erleichtern.⁷³⁵

⁷³³ Eberhard Preussner wies schon auf Teile der Publikation hin; vgl. Preussner 1935, Bürgerliche Musikkultur, S. 39-41.

⁷³⁴ Vgl. Schnapp 1981, Der Musiker E.T.A. Hoffmann, S. 51-55.

⁷³⁵ AmZ, Nr. 2 vom 9. Oktober 1805, Sp. 17-18.

In den Statuten selbst folgen nach gewissen Paragraphen Bemerkungen der Redaktion wie «(sehr gut!)» «(löblich!)», «(streng, aber weise.)». Freilich bestand die *Musikalische Gesellschaft* offenbar nicht sehr lange und die Information der Gründung war wahrscheinlich durch Hoffmann an die AmZ gelangt, dessen gute Verbindungen zur Redaktion den Druck der Statuten sicherlich begünstigten. Die Vereinigung war nicht von grossem Erfolg gekrönt und hatte wohl nicht die Signalwirkung wie die Gründung der *Gesellschaft der Musikfreunde* in Wien. Ihr kurzes Bestehen war dem Einmarsch der Truppen Napoleons 1806 geschuldet; jedenfalls sind die Informationen zur Gesellschaft heute sehr rudimentär und fassen praktisch nur auf den in der AmZ dazu erschienenen Artikeln⁷³⁶. Damit erscheint sie uns retrospektiv nicht als besonders wichtig. Dennoch: die Gründung der Gesellschaft und ihre Statuten galten damals für die Redaktion der AmZ als vorbildlich und wichtig genug, um die Anpreisung der Gesellschaft und ihrer Statuten auf der ersten Seite zu publizieren⁷³⁷. Aus den Äusserungen ist zu ersehen, dass ihr vor allem die aktive Mitwirkung der Mitglieder sehr wichtig war, und dass die passiven Mitglieder «bey Berathschlagungen über blos musikalische Gegenstände keine Stimme»⁷³⁸ hatten. Auch die unter den bisher eingesehenen Statuten einzigartige Bestimmung, dass ein potentiell Mitglied, das zur Mitwirkung fähig ist, aber nicht mitwirken möchte, nicht mal als Gast zugelassen werden kann⁷³⁹, wurde mit «sehr gut!» quittiert.

Es ist aber auch wichtig zu erkennen, dass die Gründung des *Musikalischen Vereins* in Warschau als «neue Erscheinung» empfunden wurde. Es scheint, als seien die musikalischen Gesellschaften des 18. Jahrhunderts nicht mit dem Verein in Warschau zu vergleichen gewesen. Dies könnte vor allem an der Ausgefeiltheit der Statuten liegen, oder auch an der bisher unerreichten Grösse einer bürgerlichen Vereinigung⁷⁴⁰. Erst die *Gesellschaft der Musikfreunde* in Wien konnte diesen Aspekt wieder übertreffen. Doch trotz der Grösse des Warschauer Musikvereins ist auch hier die familiäre, geschlossene Struktur und alle weiteren Merkmale, die in Kapitel 3 herausgearbeitet wurden, deutlich zu erkennen. Insofern kann diese Musikgesellschaft tatsächlich als eine Art Vorbild erachtet werden. Freilich lässt sich

⁷³⁶ Eine zweite Nachricht zum Fortgang der Gesellschaft erschien in der AmZ Nr. 26 vom 26. März 1806; vgl. Schnapp 1981, Der Musiker E.T.A. Hoffmann, S. 57.

⁷³⁷ Vgl. Dokumentenband, Druck i. V. Dabei ist auch zu beachten, dass die Gründung der *Gesellschaft der Musikfreunde* in Wien ebenso in der AmZ publiziert wurde und Ernst Ludwig Gerber sich aufgrund des Artikels bei der Gesellschaft meldete, um die Übergabe seiner Bibliothek nach seinem Tode zu regeln. Vgl. Mandyczewski 1912, Zusatzband Gesellschaft der Musikfreunde Wien, S. III. Dieser Umstand beweist, dass die AmZ von gewissen musikinteressierten Bürgern sehr genau gelesen wurde.

⁷³⁸ Warschau: Statuten MV 1805, § 11.

⁷³⁹ Warschau: Statuten MV 1805, § 12.

⁷⁴⁰ Die Gesellschaft zählte nach Angaben der AmZ bzw. des Berichterstatters 120 Gründungsmitglieder.

diese Vorreiterstellung nicht hinlänglich beweisen. Es ist aber anzunehmen, dass aufmerksame Leser der AmZ den Artikel, der in zwei aufeinanderfolgenden Ausgaben fast 18 Spalten füllte, gelesen haben und die Struktur eines solchen Vereins später nachgeahmt haben. Die ausgefeilten Statuten, deren Hauptmerkmale sich in sämtlichen späteren Statuten wiederfinden, lassen diesen Schluss jedenfalls zu. Dass eine grössere Welle von Gründung solcher Musikvereine zunächst 1808 und dann vor allem um 1812 einsetzte, hängt wahrscheinlich mit dem einsetzenden patriotischen Bewusstsein des Bürgertums in der Zeit französischer Besetzung zusammen. Dazu im nächsten Unterkapitel mehr.

Wir haben in Kapitel 5.1 gesehen, dass die Publikums- und Mitgliederstruktur sehr an die höfischen Konzerte des späten 18. Jahrhunderts erinnern. Ebenso war die eigenhändige Ausübung eines Instruments ein Topos, der wahrscheinlich von der höfischen Musikausübung übernommen wurde. Öffentliche Hofkonzerte waren Ende des 18. Jahrhunderts, soweit wir dies mit dem derzeitigen Forschungsstand nachvollziehen können, sowohl unter geistlichen als auch weltlichen Herrschern recht verbreitet⁷⁴¹. Beispielsweise wurden in der Residenz in Münster Konzerte im Abonnement angeboten⁷⁴². In Würzburg gab es ebenso eine Art Verflechtung von höfischem und bürgerlichen Konzertleben um 1800:

Eine genaue und richtige Anwendung des HofOrchesters zur Cultur des Volkes zeigte sich unter der Regierung des abgetretenen FürstBischofs [Georg Carl von Fechenbach] dadurch, daß der sogenannte Hofdienst vermindert, bloß auf KammerMusik eingeschränkt, das Accompagnement bey der Tafel aufgehoben, dafür aber das HofOrchester angewiesen wurde, die öffentlichen Concerte als Hofdienst betrachtet aufzuführen, in welchen denn auch die größten Werke der besten Meister nach Würde gegeben, und so der Geschmack an ächter, reiner Musik sehr befestigt wurde.⁷⁴³

Schon Ende des 18. Jahrhunderts wurden öffentliche Konzerte am Hofe der Würzburger Fürstbischöfe gegeben:

Unter der Regierung des Fürsten Adam Friedrich, durfte kein Kammer-Virtuos, keine Hofsängerin, sich in öffentlichen Concerten hören lassen; dafür aber erlaubte es der Fürst nicht nur, sondern sah es sehr gerne, wenn die Concerte, die er an seinem Hof sehr häufig gab, von recht vielen Leuten besucht wurden.⁷⁴⁴

⁷⁴¹ Ein Gegenbeispiel ist zum Beispiel die Regensburger Hofkapelle, deren Musiker nicht ausserhalb des Hofes auftreten durften und auch keine öffentlichen Konzerte geboten wurden. Vgl. Haberkamp 2001, Musik am Hof Thurn und Taxis.

⁷⁴² Dethlefs/Lüttken 1994, Höfische Musikkultur Münster, S. 143.

⁷⁴³ Scharold, Carl Gottfried: *Würzburg und die umliegende Gegend* [...]. Würzburg 1805, S. 167, zit. nach: Kirsch 1996, Geschichte der Würzburger Hofmusik im 19. Jh., S. 201.

⁷⁴⁴ *Journal des Luxus und der Moden*, 16. Bd., 1801, S. 21f., zit. nach: Kirsch 1996, Geschichte der Würzburger Hofmusik im 19. Jh., S. 201.

Noch im 19. Jahrhundert gab es Adlige, die selbst musizierten, wie etwa Grossherzog Ferdinand von Toskana, der in Würzburg im frühen 19. Jahrhundert regierte⁷⁴⁵. Die Hofkapelle wirkte auch an den öffentlichen Liebhaberkonzerten mit⁷⁴⁶.

Unter Friedrich II. von Hessen-Kassel gab es ebenfalls eine sehr rege Musikpflege. Friedrich, für den als musikalisches Vorbild die französische Hofmusik diente, war selbst ein versierter Violinist. Unter ihm waren die Opernaufführungen offenbar öffentlich⁷⁴⁷. Unter Louis Spohr wurde dann die Tradition Abonnementskonzerte auch im 19. Jahrhundert weitergeführt⁷⁴⁸. Die Reihe wäre beispielsweise noch mit der Hofkapelle in Rudolstadt⁷⁴⁹, Coburg⁷⁵⁰, Berlin⁷⁵¹, Dessau⁷⁵² und weiteren anderen fortzusetzen. Die Musizierpraxis des preussische Königs Friedrich II. galt als mustergültig und wurde noch im 19. Jahrhundert in Historienbildern dargestellt⁷⁵³.

Das begrenzt öffentliche Konzert am Hofe war also eine recht verbreitete Form im späten 18. Jahrhundert, der Zeit des Reform- und Aufgeklärten Absolutismus. In Zeitschriften wie der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* wurden diese Konzerte durchaus besprochen. Es ist auch anzunehmen, dass die zahlreichen im bürgerlichen Kontext auftretenden Hofmusiker bei ihren Konzertreisen und ihren Auftritten in bürgerlichen Kreisen von den Begebenheiten am Hofe erzählten oder sich die Informationen über andere Kanäle wie zum Beispiel Reisende oder Botschafter unter den Bürgern verbreiteten. Somit ist die Möglichkeit, dass auch das Hofkonzert als Vorbild für die Gründung der Musikvereine dienen konnte, durchaus vorhanden. Aus den Primärquellen lässt sich diese These nicht erhärten. Es ist jedoch denkbar, dass die neu entstehende Führungselite, das Bürgertum, sich des Repräsentationsmittels der bestehenden Führungselite annahm und es für seine Zwecke, nämlich für die Konstituierung der bürgerlichen Gesellschaftsschicht, verwendete.

Für nach ca. 1820 gegründete Musikvereine werden sicherlich die Vorbilder der anderen, schon bestehenden Musikgesellschaften gedient haben.

⁷⁴⁵ Kirsch 1996, Geschichte der Würzburger Hofmusik im 19. Jh., S. 212.

⁷⁴⁶ Kirsch 1996, Geschichte der Würzburger Hofmusik im 19. Jh., S. 216.

⁷⁴⁷ Broszinski 1996b, Musikgeschichte Kassels im Überblick, S. 10.

⁷⁴⁸ Broszinski 1996b, Musikgeschichte Kassels im Überblick, S. 15.

⁷⁴⁹ Thüringer Landesmuseum Rudolstadt 2003, Musik am Rudolstädter Hof.

⁷⁵⁰ Potyra 1995, Coburg (MGG2), Sp. 928.

⁷⁵¹ Salmen 1988, Das Konzert, S. 92. Dagegen Allihn 1994, Berlin (MGG2), Sp. 1430: «Die Hofkapelle spielte jedoch nach wie vor in erster Linie für den Monarchen und den Hof, ein zu diesem Zeitpunkt [um 1800] bereits anachronistischer Zustand. Das städtische Bürgertum wurde nur begrenzt eingelassen.»

⁷⁵² Buchmann 1995, Dessau (MGG2), Sp. 1157ff.

⁷⁵³ Salmen 1988, Das Konzert, S. 90.

5.3 Voraussetzungen, Gründe und Auslöser der Vereinsgründungen

Die Entstehung vieler Musikvereine in relativ kurzer Zeit lässt den Gedanken aufkommen, dass hinter den Gründungen der Gesellschaften vielleicht ein gemeinsames oder übergreifendes Interesse gestanden haben könnte. Denn nur mit dem Begriff «Zufall» lässt sich dieses Phänomen nicht hinreichend erklären.

Die Suche nach den Gründen und Auslösern der vielen Vereinsgründungen gestaltet sich zuweilen sehr schwierig. In den Festschriften finden sich in den meisten Fällen keine deutlichen Aussagen, viel eher stehen Lobpreisungen einzelner Gründer und früher Förderer im Vordergrund oder es wird lediglich mit dem Gründungsjahr, aber ohne weitere Hinweise begonnen, die Chronik des Vereins vorzustellen.

Für die Gründung eines Musikvereines bedarf es gewisser grundsätzlicher Voraussetzungen, die banal klingen mögen, aber hier wenigstens kurz erwähnt seien. Zunächst war es nötig, dass sich in einer Stadt ein genügend grosser Kreis musikliebender Dilettanten herausgebildet hatte. Noch im 18. Jahrhundert war diese Voraussetzung nur marginal gegeben und entwickelte sich erst. Dies ist zum Beispiel daran erkennbar, dass die meisten Musikvereine, die im 18. Jahrhundert gegründet wurden, schon nach wenigen Jahren wieder eingingen⁷⁵⁴. Erst im frühen 19. Jahrhundert war die bürgerliche Schicht in den meisten Städten gross genug, um einen Musikverein über mehrere Jahre und Jahrzehnte tragen zu können, dessen Mitglieder ja aus bürgerlichen Dilettanten bestand.

Die grosse Bedeutung des entstehenden bürgerlichen Vereinslebens im frühen 19. Jahrhundert ist ebenso nicht zu unterschätzen. Der Musikverein war eine von verschiedensten Vereinsformen, die sich im frühen 19. Jahrhundert herauszuschälen begannen. Das sich konstituierende Bürgertum und seine Aktivitäten im geselligen und kulturellen Bereich müssen deshalb genauso als Voraussetzung betrachtet werden. Das Vereinsleben war, wie Nipperdey bemerkte ein «Symptom» und eines der Elemente des Bürgertums⁷⁵⁵. Das Vereinsleben ist ohne das ‚neue‘ Bürgertum nicht zu denken, das Bürgertum aber ohne dieses auch nicht vorstellbar. Dasselbe gilt für das Phänomen des Musikvereins. Die Welle an Vereinsgründungen ist eine klare Anknüpfung an die Vorgänger im 18. Jahrhundert wie Lesegesellschaften, frühe musikalische Vereinigungen oder Freimaurerlogen, die sich trotz ihrer Auflösungen in Folge der Französischen Revolution als erfolgreich bewiesen hatten. Die organisatorischen Ursprünge sind wahrscheinlich vor allem in diesen Gesellschaften zu finden.

⁷⁵⁴ Die Entwicklung einer musikalischen Öffentlichkeit wurde von Hinrichs am Beispiel Oldenburg deutlich aufgezeigt. Vgl. Hinrichs 2003, Öffentliche Concerte Oldenburg.

⁷⁵⁵ Nipperdey 1972, Verein als soziale Struktur, S. 182.

Neben diesen grundsätzlichen Prämissen gab es auch lokale Begebenheiten, die eine frühe oder eben nicht so frühe Gründung von Musikvereinigungen begünstigen konnten. In einigen Städten hatte sich das Modell des Einzelunternehmers für die Organisation von Konzerten bewährt. Etwa in Berlin oder Dresden findet sich vor allem diese Organisationsform von öffentlichen Konzerten⁷⁵⁶. Die Gründung von Musikgesellschaften findet sich in diesen Städten deshalb erst in den 1820er Jahren oder später. Ebenso war das Vorhandensein eines Hofes zuweilen erschwerend für eine Gründung eines Musikvereins. Das Argument, dass die bürgerliche Schicht zu klein gewesen sei, ist nicht immer zwingend, gab es doch in München und Mannheim eine Lösung, indem die Interessen der Musiker der Hofkapelle mit den Interessen der bürgerlichen Schicht verknüpft wurden. Vielmehr waren wahrscheinlich in anderen Residenzstädten eher die öffentlichen Hofkonzerte ein ‚Hemmnis‘ für die Gründung eines Musikvereins. Das Bedürfnis nach einer weiteren Konzertreihe ausserhalb der höfischen Abonnementskonzerte war wohl nicht vorhanden.

Voraussetzung für die Gründung der Musikvereine wie zum Beispiel in Münster war zudem oft das (herannahende) Ende der französischen Besetzung und die Aufhebung des napoleonischen Versammlungsverbotes⁷⁵⁷. Schon seit 1804 bestand in Münster ein *Musikverein für vocale und instrumentale Concertmusik*, der möglicherweise als Reaktion auf das Ende des Fürstbistums und der (allerdings selten anwesenden) damit verbundenen Hofmusik gegründet wurde⁷⁵⁸. Diese These liesse sich allerdings nur durch das Wissen, ob auch hier wie im 1816 gegründeten *Musikverein Adelige* an den Konzerten teilnahmen, bekräftigen.

Den unmittelbaren Auslöser der Vereinsgründung der Wiener *Gesellschaft der Musikfreunde* bildete eine Wohltätigkeitsakademie der karitativen Organisation der Adelligen Damen. Das äusserst erfolgreiche Konzert löste den Gedanken aus, «alle hier befindlichen Musik-Dilettanten beiderlei Geschlechts in ein Orchester zur Ausführung eines classischen Werks zu vereinigen»⁷⁵⁹.

Die würdige Aufführung solcher musikalischer Meisterstücke, welche, sollen sie all ihre Wirkung thun, ein sehr zahlreiches Personale verlangen, und welche darum, der grossen, gewöhnlich damit verbundenen Auslagen wegen, ihre Darstellung nur von Kunstfreunden erwarten – war damals der vorzüglichste Zweck, auf den sich der allgemeine Wunsch beschränkte. Aber die Kunstfreunde gingen bald weiter; sie sahen in ihrem grossen Vereine das sichere Mittel, die Musik, welche, wie alle Künste, während der Jahre des Kriegs und des Unglücks nicht gedeihen konnte, mit neuer Kraft emporzuheben, eine musikalische Bildungsanstalt zu gründen und zu erhalten, die theoretischen Kenntnisse der

⁷⁵⁶ Mahling 1980, Zum Musikbetrieb Berlins; Kremtz 1995, Dresden (MGG2).

⁷⁵⁷ Lütteken 1994, Bürgerliche Musikkultur Münster, S. 167.

⁷⁵⁸ Lütteken 1994, Bürgerliche Musikkultur Münster, S. 164.

⁷⁵⁹ Zit. nach Antonicek 1995, Biedermeierzeit und Vormärz, S. 287. Vgl. auch Perger/Hirschfeld 1912, Gesellschaft der Musikfreunde Wien, S. 5f.

Musik zu erweitern, und durch Anlegung einer in ganz Europa noch nicht vorhandenen, ganz umfassenden musikalischen Bibliothek, die Werke der Vorzeit und der Gegenwart vor dem Untergange zu retten.⁷⁶⁰

Ebenso waren für weitere Musikvereinsgründungen in Österreich, beispielsweise in Graz und Linz, grössere Aufführungen Ausgangspunkte für die Gründung⁷⁶¹. Doch hinter der Gründung der Wiener Musikgesellschaft steckte nicht ‚nur‘ eine Aufführung, die grossen Erfolg hatte, obwohl der Schwung der Aufführung durchaus genutzt wurde. Die Stiftung der Gesellschaft hatte auch klare politische Hintergründe, die in der Besetzung Wiens durch Napoleon und in den Napoleonischen Kriegen zu suchen sind. In der Festschrift von 1912 lesen wir:

Mit einem Schlag war man jetzt zur Überzeugung gekommen, welche Fülle musikalischer Fähigkeiten und welch ein reicher Kunstsinn in der Kaiserstadt aufgespeichert lagen; neubelebend wirkte dieses Bewußtsein auf die durch die bangen Zeiten so schwer bedrückte Bevölkerung. Das Jahr 1812, in dem zum ersten Male dem unaufhaltsamen Vordrängen Napoleons in so furchtbarer Art Einhalt getan wurde, das große Jahr, in dem der Widerschein von Moskaus Brand gleich einer Morgenröte der Freiheit über Europa hinstrahlte, sollte auch dem Kunstleben Wiens ein Frührot bringen [...].⁷⁶²

Durch die Schwächung des Finanzwesens der Stadt und des Staates war in der Folge der Napoleonischen Kriege war auch das Musikleben stark eingeschränkt worden. Dieses und zusätzlich die Idee «österreichische Kaiserstaat» sollte durch die Gründung der Gesellschaft wieder aufleben. Die Zusammenarbeit von Hohem Adel und Bürgertum in der *Gesellschaft der Musikfreunde*⁷⁶³ hing also sehr eng mit der Idee eines Wiederaufbaus des Kaiserstaates – nicht umsonst wurde der Verein *Gesellschaft der Musikfreunde des österreichischen Kaiserstaats* genannt – zusammen. Das ehemalige (und zu restaurierende) monarchische Gebilde, das seit dem Einmarsch Napoleons in Wien bis zum Wiener Kongress 1814/15 politisch keinen Einfluss mehr gehabt hatte, sollte mittels der von Anfang an beispiellos gross konzipierten Gesellschaft kulturell unterfüttert werden. Das angestrebte kaiserliche Protektorat⁷⁶⁴ sowie die starke Beteiligung des Adels legen dies ebenso nahe wie die Äusserungen in der Festschrift und im weiter oben zitierten Abschnitt aus der AmZ, dass die Musik «welche, wie alle Künste, während der Jahre des Kriegs und des Unglücks nicht

⁷⁶⁰ AmZ Nr. 33, vom 17. August 1814, Sp. 552.

⁷⁶¹ Antonicek 1995, Biedermeierzeit und Vormärz, S. 288.

⁷⁶² Perger/Hirschfel 1912, Gesellschaft der Musikfreunde Wien, S. 6f.

⁷⁶³ vgl. Kapitel 3.4.1.

⁷⁶⁴ Wien: Statuten MV 1812, § 5: «Da ein erhabener Protector nicht nur das Ansehen des Vereines erhöht, sondern demselben auch vielfältig nützlich werden kann, wird vorgeschlagen, daß man Sr. k. Hoheit dem Erzherzog Rudolph das Protectorat anbieth. Sollte es Se. k. Hoheit nicht anzunehmen geneigt seyn, so wäre es dem Herrn Joseph Fürsten von Lobkowitz anzubieten.»

gedeihen konnte, mit neuer Kraft emporzuheben»⁷⁶⁵ sei. Ein ähnlicher Fall, vielleicht auch in gewisser Weise ein Vorbild (allerdings auf dem Gebiet der Vokalmusik) stellte schliesslich die auch schon damals berühmte Gründung der *Liedertafel* in Berlin dar⁷⁶⁶, die Zelter nach eigenen Äusserungen zur «Feyer der Wiederkunft des Königs»⁷⁶⁷ und für «die Glorifizierung des Königshauses»⁷⁶⁸ Ende 1808 bis Anfang 1809 gestiftet hat und deshalb ganz selbstverständlich das Patronat des preussischen Königshauses genoss⁷⁶⁹. Der unmittelbar patriotische Zweck der 25 Personen umfassenden *Liedertafel* wurde gar mit folgenden Worten in der Satzung verankert:

Die Liedertafel sieht sich als eine Stiftung an, welche die ersehnte Zurückkunft des Kgl. Hauses feiert und verewigt, wie überhaupt das Lob ihres Königs zu den ersten Geschäften der Tafel gehört.⁷⁷⁰

Ebenso war das Repertoire in gewisser Weise vorgeschrieben, denn in den Satzungen stand auch:

Gedichte und Lieder, die eine persönliche specielle Satyre enthalten, sind von der Liedertafel ausgeschlossen. Dagegen sind Gegenstände des Vaterlandes und allgemeinen Wohls in ihrem ganzen Umfange Dichtern und Componisten anbefohlen.⁷⁷¹

Ganz so explizit waren die Gesetze der Musikgesellschaft in Wien nicht, die die «Emporbringung der Musik in allen ihren Zweigen»⁷⁷² als ihren Hauptzweck formulierten, doch die parallelen Umstände sind nicht zu verleugnen. Der entscheidende musikhistorische Unterschied zur Liedertafel war die Einbeziehung von Instrumentalmusik. Wie die Berliner *Liedertafel* Vorbild für weitere Liedertafeln und sonstige Männerchorvereine wurde, so wurde die *Gesellschaft der Musikfreunde* möglicherweise Vorbild für einige Gründungen weiterer Musikgesellschaften im deutschsprachigen Raum. Freilich liess sich die Instrumentalmusik nicht in dem Masse instrumentalisieren wie die Lieder der Liedertafel oder die Chorwerke in

⁷⁶⁵ AmZ Nr. 33, vom 17. August 1814, Sp. 552.

⁷⁶⁶ Die Gründung erregte grosses Aufsehen in der Öffentlichkeit. Vgl. Brusniak 1995, Chor und Chormusik (MGG2), Sp. 780f. Die Liedertafel wurde daraufhin Vorbild für zahlreiche Gründungen weiterer Liedertafeln in Mittel- und Norddeutschland, die zum Teil auch durch Zelter selbst angeregt wurden. Vgl. ebd., Sp. 787.

⁷⁶⁷ Carl Friedrich Zelter an Johann Wolfgang von Goethe am 26. Dezember 1808, zit. nach Brusniak 1995, Chor und Chormusik (MGG2), Sp. 780.

⁷⁶⁸ Nitsche 1980, Die Liedertafel, S. 15.

⁷⁶⁹ Der patriotische Impuls ist auch im vorgeschriebenen Repertoire zu erkennen:

⁷⁷⁰ Zit. nach: Brusniak 1995, Chor und Chormusik (MGG2), Sp. 780.

⁷⁷¹ Zit. nach: Eberle 1991, 200 Jahre Sing-Akademie Berlin, S. 64.

⁷⁷² Wien: Statuten MV 1814, § 2.

Männergesangsvereinen. Dennoch ist der ursprünglich politische Impuls unverkennbar.

Gerade die frühen Gründungen von Musikgesellschaften bis in die späteren 1810er Jahre müssen auch vor den politischen Ereignissen in dieser Zeitspanne betrachtet werden. Auch wenn der patriotisch-politische Impetus in den weiteren Musikgesellschaften nicht so explizit hervortritt wie in der Gründung der Wiener *Gesellschaft der Musikfreunde*, so sollte dies stets im Hintergrund mitbedacht werden. In vielen Städten des ehemaligen Heiligen Römischen Reiches war die Besetzung durch die Franzosen mit grosser finanzieller Belastung gleichzusetzen. Die Kontinentalsperre tat gerade in Handelsstädten ein Übriges. Der Unmut regte sich an verschiedenen Orten. So wurde auch in der Festschrift der *Musikalischen Gesellschaft* in Köln, die ebenfalls 1812 gegründet wurde, vermerkt:

Das Jahr 1813 gestaltete sich dann anfänglich für Cöln drückender als irgend eines zuvor unter der französischen Herrschaft; die Kosten für Einquartierung und Hospitäler, das Erscheinen der traurigen Reste der Armee, der vielen Kranken, die Seuchen einschleppten, die neuen Aushebungen, das alles lag wie ein Alp auf der Stadt. Der Zorn gegen die Unterdrücker flammte immer mächtiger auf und fand Nahrung durch das von Preußen und Österreich gegebene Beispiel, alles zur Abschüttelung des unerträglichen Joches der Fremdherrschaft aufzubieten. Der alte reichsstädtische Lokalpatriotismus regte sich stark, man träumte von einer Wiederherstellung der Herrlichkeit der alten freien Reichsstadt, ein Deutschland gab es ja noch nicht; gemeinsam nur war allen der Haß gegen die französische Gewaltherrschaft, der Zorn über die Verkümmern der Rechte. Es waren daher zweifellos neben den musikalischen auch patriotische Empfindungen, die fast ausschließlich Angehörige und Nachkommen alter kölnischer Familien die Musikalische Gesellschaft gründen ließen, und die trotz der traurigen Zeitläufe schnell zahlreiche Musikfreunde zusammenführten.⁷⁷³

Die Gründung der *Musikalischen Gesellschaft* in Köln wurde offenbar als kultureller ‚Befreiungsschlag‘ empfunden. Auch Helene de Bary attestiert der Entstehung der 1808 gegründeten Frankfurter Museumsgesellschaft eine politische Dimension, indem sie schreibt, dass «dem Museum [...] bei dieser Lage der Dinge tatsächlich eine ungemein große Bedeutung für die Deutscherhaltung des Frankfurter Geisteslebens zuzuschreiben»⁷⁷⁴ sei. Die *Bernische Musikgesellschaft* hatte zu Beginn ebenfalls einen latenten patriotischen Impuls. Wie in der Festschrift formuliert ist, sorgten «verschiedene äußere Anlässe» für die Gründung derselben. «Der Gedanke, alle die zersplitterten Kräfte zu einer einzigen und brauchbaren Vereinigung zusammenzuschließen, lag in der Luft»⁷⁷⁵. In der Mediationszeit wurden in der

⁷⁷³ Wolff 1912, Musikalische Gesellschaft Köln, S. 23.

⁷⁷⁴ Bary 1937, Frankfurter Museumsgesellschaft, S. 16.

⁷⁷⁵ Bloesch 1915, Die Bernische Musikgesellschaft, S. 39.

Schweiz mehrere neue Gesellschaften gegründet. Darunter waren die *Schweizerische Künstlergesellschaft* (gegr. 1806), die *Schweizerische Musikgesellschaft* (gegr. 1808), die in der Folge die Schweizerischen Musikfeste organisierte, die *Schweizerische medizinische Gesellschaft* 1809 und die *Gesellschaft der Schweizer Geschichtsforscher* (gegr. 1811). Von besonderer Bedeutung war aber die Gründung der *Schweizerischen Musikgesellschaft* und die Vereinigung der Zürcher Musikgesellschaften zur *Allgemeinen Musikgesellschaft* im Jahre 1812. Den endgültigen Anstoss brachte dann die Durchführung des Schweizerischen Musikfestes 1813 in Bern⁷⁷⁶.

Die Zusammenarbeit neuer und alter Führungseliten in Wien⁷⁷⁷ und Münster⁷⁷⁸ lässt sich auch aus diesem patriotischen Impuls heraus erklären: die Mitwirkenden hatten das gemeinsame Ziel des Erhalts und Wiederaufbaus einer eigenständigen (deutschen) Kultur, die sich zunächst vor allem durch ihren Gegensatz zur französischen ausdrückte.

Der ursprüngliche politische bzw. patriotische Hintergrund wurde mit den Jahren aber in allen Musikvereinen zunehmend unwichtiger. Die Musikgesellschaften waren zwar in einem patriotischen Impuls gegründet worden, doch finden sich in den Akten und Festschriften keine Hinweise weiterer politischer Aktivitäten oder Sympathien. Auch die Gesellschaft der Musikfreunde Wien war nach ihrer Gründung nicht mehr politisch aktiv. Dennoch begünstigten sämtliche Musikvereine wahrscheinlich auch die Idee einer Nationalbewegung auf der Ebene der deutschen Musik und Musikausübung.

Zuletzt soll auch die Rolle der Musikanschauung kurz angesprochen werden. Die verbreitete Meinung, dass Musik eine moralische Wirkung auf den Menschen habe und seine Tugenden fördere⁷⁷⁹, war bei der Gründung einiger Musikvereine ebenfalls ein wichtiger Punkt. Um 1800 finden wir einige Dokumente, welche die gute Wirkung der Musik auf den Menschen weiterhin attestieren. Zur Illustration sei hier aus dem Artikel aus dem *Conversationslexikon* zitiert:

Die Musik, [...] oder die Tonkunst, die Kunst, durch die Gesang-Stimme oder durch Instrumente Töne hervorzubringen, welche Empfindungen und Leidenschaften schildern, erregen, unterhalten. [...] Da das Gehör einer der edelsten Sinne und am tauglichsten ist, Leidenschaft zu erwecken, indem durch Töne eine große Wirkung auf Körper und Seele hervorgebracht wird, so begreift

⁷⁷⁶ Bloesch 1915, Die Bernische Musikgesellschaft, S. 39.

⁷⁷⁷ Die bürgerliche Beamtenschicht und der alte führende hohe Adel waren Teil der Unterzeichnenden der Liste zur Gründung der *Gesellschaft der Musikfreunde*.

⁷⁷⁸ In den Konzertprogrammen sind Mitwirkende des alten katholischen und neuen ‚preussischen‘ Adels zu erkennen.

⁷⁷⁹ Johann Adam Hiller in seiner musikalischen Zeitung zur Aufgabe der *Musikalischen Gesellschaft* in Nordhausen: «Die Absicht der Herren Musicorum ist allein dies, sich und ihre Mitbürger unschuldig zu vergnügen, und die Sitten zu bessern, denn wer läugnet, daß nicht die Musik auf die Sitten großen Einfluß haben sollte?» *Wöchentliche Nachrichten* 2 (1767), S. 163.

man leicht die Wichtigkeit, zu der sich diese reizende, der menschlichen Natur ganz angemessene Kunst, gewiss auch eine der ältesten Künste, nach und nach erhoben hat [...].⁷⁸⁰

Ähnliche Gedanken finden sich bei einigen wenigen Musikgesellschaften wieder. Das Vorwort zu den Statuten der *Musikalischen Gesellschaft* in Köln legt davon ein deutliches Zeugnis ab. Nach einer einleitenden Erklärung, dass der Mensch zur Erhaltung seiner Gesundheit, seines Lebens und seiner Seelenkräfte ab und zu sinnliche Freuden genießen müsse, die idealerweise den Geist anregen, aber nicht in einem Masse fordern solle, dass es zu «Arbeit» werde, diese Freude zu genießen, folgt folgender Abschnitt:

Mit völligem Rechte zählt man daher zu den edelsten der sinnlichen Ergötzlichkeiten auch Musik.

Diese Tochter aus Elysium beut einen Quell süßer entzückender Freuden. – Sie lässt den denkenden Geist ihrer Verehrer nicht ganz unbeschäftigt, ermüdet ihn aber auch nicht durch Forderungen der Anstrengung. Wohlthätig wirkt sie auf den Verstand, indem sie die Einbildungskraft belebt und die Gemüthskräfte für mancherlei Begriffe und Handlungsweisen empfänglicher macht und günstiger stimmt. Vorzüglich wohlthätig aber wirkt sie auf das Herz oder auf das innere Gefühlsvermögen, weil sie das ganze sinnlich-geistige Wesen des Menschen in Anspruch nimmt; – nicht einseitig den Geist oder den Körper reizt, sondern sich der ganzen Natur bemächtigt, durch die Gefühle die Einbildungskraft, und durch die Einbildungskraft tiefe Gefühle erregt.⁷⁸¹

– Nie wirkt sie auf das thierische Gefühl wenn sie auf das moralische wirken soll, und hat nichts an sich was unedele Triebe in Bewegung setzen könnte.

So wie aber die Lebensfreuden überhaupt nirgend besser gedeihen und schmackhafter werden, als auf dem Boden der Geselligkeit: so wirkt die Musik auch vorzüglich im geselligen Kreise zur Erweckung, Nahrung und Verstärkung der edelsten Triebe des Herzens. Die Gefühle der Bewunderung, des Danks, der Liebe, der Sehnsucht nach Freundschaft, der Mitfreude und friedlichen Geselligkeit, wallen höher in der Brust eines Menschen auf, wenn er sich mit einer auf merksamen Menge im Anhören oder Ausüben einer herrlichen Musik verliert.

Dieser Text geht also noch einen Schritt weiter. Man versprach sich eine besänftigende Wirkung der Musik nicht nur durch das Anhören, sondern auch durch die eigenhändige Ausübung derselben. Ebenso ist die Gemeinschaft, das gemeinsame Teilhaben an der Musik und dem Hörerlebnis wichtig⁷⁸². Die Musik wird als ein gänzlich positives Erlebnis dargestellt, dass die Menschen in ihrem Charakter verbessert, ihre Empfindungen ehrlicher und intensiver macht und die Gemeinschaft

⁷⁸⁰ Conversationslexikon, Dritter Theil (1798), S. 202f.

⁷⁸¹ Köln: Vorwort zu den Statuten MV 1812.

⁷⁸² Vgl. auch Schulz 1996, Der Künstler im Bürger, S. 47. Schulz stellt heraus dass das Gemeinschaftserlebnis in der Idealvorstellung der Gipfelpunkt der kulturellen Bildung auf die gesamte Gesellschaft bezogen sei.

als positive Erfahrung empfinden lassen kann. Die Musik hat somit eine moralische Wirkung auf den Einzelnen und die Gemeinschaft. Man stellt einen moralischen Auftrag an sie. Ein Zusammenschluss mehrerer Menschen in einem musikalischen Verein versprach also letztendlich den Menschen, intensiver leben und empfinden zu können.

Das Vorwort der Statuten der Kölner *Musikalischen Gesellschaft* ist nicht das einzige Zeugnis, das von dem Einfluss der Musikanschauung auf die Gründungen der Musikvereine zeugt. In den kaiserlich genehmigten Statuten des *Steiermärkischen Musikvereins* in Graz ist der erste Paragraph folgendermassen formuliert:

Ueberzeugung, es könne die Tonkunst nur durch ein vereintes Wirken ihrer Kunstgenossen, Freunde und Verehrer jene Höhe der Vervollkommenung, Veredlung und Ausbreitung erreichen, von welcher sie – als eine wahre Himmelsgabe – in dem Gemüthe der Sterblichen edle, zarte Gefühle erwecket, ihre Herzen im Tempel des Herrn mit frommen Empfindungen erfüllet, eine Beförderinn des Guten, Nützlichen, Wohlthätigen – eine Trösterinn der leidenden Menschheit wird, hat dem steiermärkischen Musikvereine das Daseyn gegeben.⁷⁸³

Zur Gründung des *Vereins für Privatconcerte* in Bremen schliesslich wurde im Februar 1825 ein Zirkular mit folgenden Worten verfasst:

Bremen hatte früher auf Subskription gegründete regelmäßige Winterconcerte, welche den Musikfreunden manchen Genuß gewährten, und vortheilhaft auf die musikalische Ausbildung einwirkten. Seit einigen Jahren entbehrt es dieses Vorzugs. Ein Vorzug ist es zu nennen, denn nur in solchen Concerten ist es thunlich, die Meisterwerke der großen Tonsetzer aller Zeiten und Völker, ohne Lücken oder zu häufige Wiederholung, ohne persönliche Vorliebe, in vorbedachtem Wechsel und wohlgeordneter Folge den Freunden der Tonkunst vorzuführen [...].⁷⁸⁴

Wir finden in der Formulierung «Meisterwerke der großen Tonsetzer aller Zeiten und Völker» mit grosser Wahrscheinlichkeit zunächst eine Anspielung auf Hans Georg Nägelis Ankündigung des «grössten musikalischen Kunstwerks aller Zeiten und Völker» im siebten Intelligenzblatt der AmZ von 1818⁷⁸⁵. Es ist sehr gut möglich, dass Nägelis Gedankengut und seine Schriften in Bremen sehr gut bekannt waren. seit den 1810er Jahren wirkte in Bremen Karl Friedrich Ochernal, der vor seiner Bremer Zeit in Zürich an der *Musikgesellschaft auf dem Musiksaal* und der *Allgemeinen Musikgesellschaft* wirkte. Er kannte Nägeli aus dieser Zeit, da dieser in denselben

⁷⁸³ Graz: Statuten MV 1821, § 1.

⁷⁸⁴ Bremen: Protokollbuch MV, S. 2.

⁷⁸⁵ Nägeli, Hans Georg: «Ankündigung des grössten musikalischen Kunstwerks aller Zeiten und Völker», in: AmZ, Intelligenzblatt VII, Sp. 28.

Vereinen aktives Mitglied war, wohl gut, und es ist daher durchaus denkbar, dass Nägeli's Gedankengut ausser über die *Allgemeine musikalische Zeitung* auch auf dem Weg über Ochernal in Bremen eingebracht wurde, der dann auch zum Musikdirektor des neu gegründeten *Vereins für Privatconcerte* ernannt wurde. Deswegen ist es nicht verwunderlich, dass in dem Zirkular eine Anspielung auf Nägeli zu finden ist. Es beweist dies jedoch auch die gedankliche Nähe zu Nägeli, die durch die Anspielung proklamiert wird.

Nägeli beschäftigte sich bekanntermassen mit dem Erhabenen in der Musik, und bis in die 1820er Jahren waren schon einige seiner Schriften veröffentlicht worden⁷⁸⁶. In der Druckankündigung der h-Moll-Messe schrieb er, dass im Credo die Glaubenskraft durch die «Wunderkraft der Kunst» aufs unmittelbarste geweckt würde⁷⁸⁷. Nach Martin Zenck ist damit der «Schritt von der die Religion steigernden Kunst zur Kunst als Religionsersatz und Kunstreligion nicht mehr weit»⁷⁸⁸. Dass die Bedeutung des Erhabenen auch einen nationalistischen Bedeutungsaspekt hatte, schliesst den Kreis einiger hier vorgestellter Überlegungen:

Hans Georg Nägeli rühmt die «Grösse des Styls», die «Vollstimmigkeit» und das Artifizielle der h-moll-Messe und erhebt sie zum höchsten und «grössten musikalischen Kunstwerk aller Zeiten und Völker». Das Übernationale, das der Zeit Enthobene und beispiellos Klassische im Erhabenen der Messe wird ihm zum Gegenstand nationaler Überhöhung, die an Forkels Formulierung von Bach als einer «Nationalangelegenheit» erinnert. [...] Damit ist der nationalistische, klassische und religiöse Bedeutungsaspekt des Erhabenen angesprochen.⁷⁸⁹

Es gilt zum Schluss noch zusammenzufassen, dass es verschiedener Prämissen und Hintergründe bedurfte, die zu einer Welle von Gründungen von Musikvereinen führte. Dazu gehörte das bürgerliche Selbstverständnis und die Musikanschauung ebenso wie das patriotische Element um 1810.

⁷⁸⁶ Staehelin 2004, Nägeli, Hans Georg (MGG2), Sp. 892.

⁷⁸⁷ Nägeli, Hans Georg: «Ankündigung des grössten musikalischen Kunstwerks aller Zeiten und Völker», in: AmZ, Intelligenzblatt VII, Sp. 28.

⁷⁸⁸ Zenck 1986, Bach-Rezeption des späten Beethoven, S. 46.

⁷⁸⁹ Zenck 1986, Bach-Rezeption des späten Beethoven, S. 51.

6 Synthese

Das Phänomen der vielen im frühen 19. Jahrhundert entstandenen Musikvereine ist vor dem Hintergrund des sich neu formierenden Bürgertums zu formulieren. Die soziale Zusammensetzung der Musikgesellschaften spiegelt die damalige Elite wider. Die städtischen Musikvereine waren Gebilde, die sich nicht vorwiegend in der Öffentlichkeit zeigten, es lag den Mitgliedern vielmehr vor allem daran, ihre Gemeinschaft, die kulturelle Gemeinschaft der Bürgerlichen, zu stärken. Die Aufnahme in einen solchen Musikverein war deshalb in vielen Fällen davon abhängig, ob man in engem Kontakt mit der Elite der Gesellschaft stand. Die Exklusivität wurde zudem gewahrt durch hohe Eintrittsgebühren und der Vorschrift des Vorschlags eines potentiellen neuen Mitglieds durch ein schon bestehendes. Der Adel spielte in den Musikgesellschaften eine nicht zu unterschätzende Rolle, er war oft auch in den Führungspositionen der Vereine anzutreffen. Adel und Bürgertum trafen in den Musikvereinen auf eine eigentümliche Weise zusammen und kooperierten einträchtig. Der Grund dafür mag vielleicht der sein, dass die Exklusivität der Konzerte und das ausgewählte Publikum der Musikgesellschaften die Konzerte der Fürstenhöfe in einigermaßen durchschaubarer Manier imitierten. Das Bürgertum strebte langfristig nach der Macht im Staat und griff deshalb nach den kulturellen Mitteln der alten Führungselite und machte sie zu ihren eigenen. Der Adel konnte sich vielleicht auch deshalb gut damit identifizieren. Er brachte sich bis in die Vorstandspositionen mit ein, wahrscheinlich um die Entwicklung mit kontrollieren zu können. Doch lag die Zusammenarbeit zwischen Adel und Bürgertum auch in dem gemeinsamen Ziel, während der Napoleonischen Kriege die eigene Kultur wieder «emporzubringen» und sich so von der gefühlten Last der französischen Besetzung ideell und schliesslich auch militärisch zu befreien. Für diese Zwecke arbeitete die alte und neue Führungsschicht zusammen. Der Stand der Geistlichen war in einigen Musikvereinen ebenso sehr stark vertreten. Diese ‚Gesellschaftsschicht‘ war nicht Teil der Kernuntersuchung. Es wäre zu prüfen, welche Rolle sie gespielt hat und weshalb die Kirchenvertreter den Musikgesellschaften so zahlreich beitraten. Möglicherweise sind in der Geschichte der Kirchenmusik des frühen 19. Jahrhunderts Hinweise zu finden. Ein Schluss, der aus diesen Beobachtungen generell zu ziehen ist, ist die Tatsache, dass die verschiedenen ‚alten‘ Stände Bürgertum, Adel und Geistlichkeit in der musikalischen Welt der Musikvereine keine Berührungsängste hatten. Vielmehr finden wir eine offenbar einvernehmliche Kooperationsbereitschaft.

Die Musikvereine hatten insofern neben dem anfänglich patriotischen Impuls weiterhin eine wichtige politische Rolle inne, indem sie die kulturelle Ebene des erstarkenden Bürgertums neben Lesegesellschaften, Museumsgesellschaften und dergleichen abdeckten. Durch die stete Ausübung von Musik wurde diese zum

Bestandteil des städtischen Kulturlebens. Somit waren die Mitglieder dieser Musikgesellschaften ebenfalls wichtige Persönlichkeiten der städtischen Kulturlandschaft. Eine aktive politische Aussage in den 1830er und 1840er Jahren gaben sie freilich nicht preis. Wenn man bedenkt, wie elitär die Musikvereine aufgebaut waren, war die aktive Beteiligung an den demokratischen Unruhen sicherlich nicht ein Ziel dieser Gesellschaften. Sie hoben sich vielmehr mit den Jahren ab von den Männergesangsvereinen, von den zahlreichen Liedertafeln (deren erste aber durchaus ein Vorbild für die Wiener *Gesellschaft der Musikfreunde* gewesen war) und vor allem auch von den Musikfesten, die eine hohe Popularität aufwiesen. Gerade in den 1840er Jahren scheinen einige Musikgesellschaften grosse Krisen durchgestanden zu haben wie etwa die *Museumsgesellschaft* in Frankfurt am Main, da gerade die ‚anti‘-politische Einstellung dieser Gesellschaften es ihnen schwer machten, Mitglieder zu akquirieren.

Viele Prinzipien und Regeln dieser Vereine sind nur vor dem Hintergrund des neuen Verständnisses von Bildung und der Aneignung von Bildung und Weiterbildung hinreichend nachzuvollziehen. Das Phänomen des Dilettantismus und sein hohes Ansehen lassen sich mit dem Verständnis der selbsttätigen Aneignung neuen Wissens nicht nur ohne Zwang in Einklang bringen, sie sind gar logische Folgen dieses Selbstverständnisses. Das bürgerliche Selbstverständnis des deutschsprachigen Raumes unterschied sich von anderssprachigen Gebieten, was sich auf das Konzertwesen merklich auswirkte. Noch bis weit nach 1850 wirkten die Dilettanten in den Musikvereinen im Orchester mit; die endgültige Professionalisierung ist im deutschsprachigen Raum in den bürgerlichen Institutionen erst in die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts zu datieren. Erst zu dieser Zeit erhielten erste bürgerliche Musikgesellschaften regelmässige städtische oder staatliche Unterstützung, und erst zu dieser Zeit oder gar noch später sind die ersten städtischen Klangkörper zu finden, die einem Musikverein entstammten. Das deutschsprachige Musikleben hinkte also, wenn man den Fortschritt an der Professionalität messen möchte, dem englischsprachigen Raum in der Entwicklung weit hinterher. Dieser Umstand, der vielleicht ein empfundenes Defizit war, wurde erst zum Ende des 19. Jahrhunderts geändert. Ungefähr gleichzeitig mit der Professionalisierung trat eine Vereinfachung der Konzertprogramme auf⁷⁹⁰; die Instrumentalmusik wurde nun in den Programmen der Musikgesellschaften langsam über die Vokalmusik gestellt. Im Rückblick aus dem 20. Jahrhundert wurden die Potpourri-Programme des 19. Jahrhunderts zuweilen belächelt oder gar als schlechter Geschmack empfunden. Sie entsprachen aber einfach dem damaligen Geschmack des Publikums und der bürgerlichen Schicht. In den 1830er Jahren stellte

⁷⁹⁰ Weber W 2008, *The Great Transformation of Musical Taste*, S. 235-272; Hinrichsen, *Musikalische Interpretation*, S. 56-87.

sich eine Änderung der Gestaltung der Konzertabfolge ein; die Sinfonie wurde als Gattung nobilitiert, indem sie von nun an den einzigen Programmpunkt nach der Konversationspause darstellte. Dies war wahrscheinlich ein Meilenstein auf dem Weg zur Kanonisierung nicht nur der Gattung, sondern auch einiger Komponisten. Einfluss auf diese Entwicklung hatte sicherlich auch die romantische Musikästhetik mit Vertretern wie E. T. A. Hoffmann und Robert Schumann. In den Programmen der Musikvereine können wir die praktische Umsetzung solcher Theorien genau verfolgen.

Musiker und Dilettanten scheinen in den Musikgesellschaften zwar friedlich miteinander gearbeitet zu haben, doch gibt es Anzeichen dafür, dass der Status des Musikers nicht höher als der eines Laien in den Musikgesellschaften war. Es wäre interessant, in dieser Richtung weiter zu forschen und den Status des Dirigenten, des im Orchester arbeitenden Berufsmusikers genauer zu verfolgen; zumal weil sich wahrscheinlich mit der Ausbildung einer neuen Generation von Berufsmusikern in den im Laufe des 19. Jahrhunderts gegründeten Konservatorien diese Sichtweise änderte. Nicht nur weil der Beruf des Musikers eine veritable staatlich anerkannte Ausbildung bedingte, sondern auch weil der Repräsentationsfaktor der Musikgesellschaften sich in dieser Zeit ebenfalls änderte und sich die Dilettanten nach 1850 immer mehr aus dem Orchester zurückzogen. Das Orchester wurde für die Mitglieder – wie schon im Falle des *Gewandhauskonzerts* und der *Hamburgischen Philharmonischen Gesellschaft* – nun ein Luxus, den sie sich leisteten, ohne mehr selbst am Musizieren in der Öffentlichkeit teilzuhaben.

Die Musikgesellschaften waren zu Beginn keine öffentlichen Vereine im eigentlichen Sinne, denn der grosse Teil der Konzerte waren für die Mitglieder und ihre Familienangehörigen reserviert und das Aufnahmeverfahren und die Mitgliederbeiträge stellten sicher, dass nicht jeder Mitglied werden konnte. Die Statuten lassen eine klare Restriktionspolitik erkennen. Da aus den Quellen zu ersehen ist, dass das gemeinsame Musizieren im Vordergrund stand und nicht eine perfekte Ausführung von Musik vor einem anonymen Publikum, erstaunt es auch nicht, dass die ersten drei Jahrzehnte nur wenige oder teilweise gar keine Presseberichte zu finden sind. Erst mit der Öffnung der Musikvereine, die um 1840 in langsamen Schritten voranging, finden sich auch vermehrt Konzertberichte und Anzeigen sowohl in musikalischen Zeitschriften als auch in den städtischen Lokalblättern. Dies war wahrscheinlich bisher auch ein Grund, warum dieses rege, aber eben auf gewisse Art und Weise verborgene Musikleben der deutschsprachigen Städte bisher nur in wenigen Fällen in der Forschung berücksichtigt werden konnte. Die Quellen dazu waren grossenteils bisher nicht bekannt, da sie oft in den städtischen Archiven und nicht in den Bibliotheken liegen, die uns als Institutionen der Musiksammlung bekannt sind. Die Dokumente sind reichhaltig, aber nicht unter

den üblichen musikalischen Quellen, sondern im Bereich des städtischen Vereinswesens zu finden. Die Konzerte der Musikgesellschaften bildeten aber einen wichtigen, wenn nicht integralen Bestandteil der städtischen Musikkultur, bestanden die meisten doch mindestens über mehrere Jahrzehnte und veranstalten sie doch in jeder Saison mehrere Konzerte in regelmässigen Abständen. Die Tatsache, dass die Quellen noch heute vorhanden sind, zeigt uns auf (auch wenn diese Überlegung lapidar erscheinen mag), dass sie als wichtig genug eingeschätzt wurden, um weiterhin aufbewahrt zu werden und den städtischen Archiven zur Verwaltung zu übergeben.

Ein Gesichtspunkt, der in der Studie vielleicht unter den vielen Detailinformationen verloren gegangen sein mag, sei an dieser Stelle noch einmal erwähnt. Es lassen sich «Unterformen» von Musikgesellschaften finden, die einem engeren geographischen Raum zugeordnet werden können: Zunächst sind an dieser Stelle die Museumsgesellschaften zu nennen, die allesamt einen ‚interdisziplinären‘ Ansatz verfolgten und in dieser Arbeit nicht genauer untersucht werden konnten. Diese sind in Frankfurt a. Main und in südlichen und südwestlichen Gebieten des ehemaligen Heiligen Römischen Reichs zu finden (etwa in Mannheim, Karlsruhe, Nürnberg und Salzburg). In einigen wenigen Residenzstädten, ist eine Angliederung eines Vereins an den Hof zu beobachten, deren Strukturen in der Folge oder zwischendurch miteinander verknüpften (München und Mannheim). In den österreichischen Gebieten finden sich vorwiegend Musikvereine mit der Angliederung einer Musikschule, wie es in anderen Gebieten bis weit ins 19. Jahrhundert nicht zu beobachten ist. Die wenigen Musikvereine mit Berufsorchester oder einem hohen Anteil an Berufsmusikern im Orchester ausserhalb von Residenzstädten waren vor allem im Norden oder Nordosten zu finden (Leipzig, Bremen, Hamburg), was natürlich auf den Einfluss Englands schliessen lässt. Im Norden begegnen wir andererseits dem Terminus «Harmonie» als Bezeichnung für einen Musikverein, wie zum Beispiel in Bremen und Magdeburg, doch ebenfalls in Mannheim. Residenzstädte neigten dazu, ihre Musikvereine in Anlehnung an die höfische Musikkultur «Akademie» zu nennen (in München, Kassel und Mannheim).

Dass in Residenzstädten die bürgerliche Musikpflege keine Bedeutung gehabt hätte, wird schon durch die langjährigen und noch immer bestehenden Institutionen in München und Mannheim widerlegt. Auch das Kasseler Musikleben wies eine rege bürgerliche Musikkultur auf, die schon im späten 18. Jahrhundert ihren Anfang nahm. In den meisten weiteren Residenzstädten wurden zudem die Hofkonzerte in einem zum Teil langwierigen Prozess zu öffentlichen Abonnementskonzerten umformiert, an denen die ansässigen Bürger teilnehmen konnten⁷⁹¹. Sie bildeten quasi eine

⁷⁹¹ Thrun 2009, Rang und Bedeutung des Hofkapellkonzerts im 19. Jh.

institutionelle Parallele zu den Musikgesellschaften und waren in einem national betrachteten Kontext sicherlich auch eine ernstzunehmende Konkurrenz. Die bürgerliche Musikpflege in Residenzstädten ist ein noch aufzuarbeitendes Desiderat in der musikwissenschaftlichen Forschung, wie auch die Rolle der Hofkapellen. Es gibt Hinweise, dass die Anstellung an einem Hof für einen Musiker um einiges attraktiver war, als die Mitwirkung in Musikvereinen. Man denke etwa an die deutlich höhere Bezahlung oder an die Pensionsgelder, die man am Hof im Ruhestand geniessen durfte. Die Qualität des Dargebotenen dürfte ebenfalls höher einzuschätzen sein, als die Qualität der Musikvereinsorchester, und es wäre für die musikwissenschaftliche Forschung von grossem Interesse, welche Bedeutung die Hofkapellen im 19. Jahrhundert für die Musikgeschichte hatten. Ebenso wäre es dann möglich, einen sozialgeschichtlichen Vergleich zwischen Musikern und Dirigenten an Hofkapellen und den bürgerlichen Musikvereinen und die Entwicklung des Status anzustreben.

Freilich konnte in dieser Studie nicht allen Aspekten und Fragestellungen nachgegangen werden. Eine weitere Forschungsarbeit könnte die Stellung der Musikvereine in der deutschsprachigen Vereinslandschaft erhellen. Welchen Stellenwert nahm der Musikverein unter den Vereinen ein? Wer war Mitglied in mehreren Vereinen und gab es Verknüpfungen? War es üblich, in mehreren Kunst-Vereinen im weitesten Sinn Mitglied zu sein? Gab es ein Netzwerk, und wenn ja, wie funktionierte dieses? Es ist anzunehmen, dass es eine Mobilität zwischen verschiedenen Vereinen gab.

Ausserdem wäre es interessant zu beleuchten, ob der städtische Musikverein von Anfang an die treibende Kraft oder zunächst ein Element, das sich erst mit der Zeit als wichtiger Motor herauschälte, für die Entstehung des modernen Konzertlebens heutiger Prägung war. Ein weiterer Aspekt, der sehr interessieren würde, wäre die Beziehung der Musikvereine zu Musikverlagen und Musikleihanstalten und deren Verknüpfung zu den Komponisten. Die Tatsache, dass die Konzertouvertüre im 19. Jahrhundert so an Bedeutung gewinnen konnte, lag auch darin, dass die Konzertprogramme der Musikvereine und der öffentlichen Konzerte diese Gattung geradezu förderten. Zunächst wurden Opernouvertüren gespielt, bis die Gattung der Konzertouvertüre eine neue Variante darbot, die von den Musikvereinen gerne angenommen wurde. Axel Beer hat in seinem Buch über die *Musik zwischen Komponist, Verlag und Publikum*⁷⁹² erste wichtige Anstösse über das Komponieren in Hinsicht auf die speziellen Wünsche des Musikmarktes geliefert. Es ist auch anzunehmen, dass die Konzertabfolge der Musikvereine in der Hinsicht auf die Gattung der Konzertouvertüre⁷⁹³ oder des Variationensatzes im Musikmarkt einen

⁷⁹² Beer 2000, *Musik zwischen Komponist, Verlag und Publikum*.

⁷⁹³ Pelker 1993, *Die deutsche Konzertouvertüre*.

Einfluss gehabt haben könnte, da die schon grosse Verbreitung der Musikvereine im ersten 19. Jahrhundert sicherlich einen recht grossen Marktanteil generierten.

Die Geschichte der Musikgesellschaften hört hier um 1840 auf und es konnten nur Tendenzen in der weiteren Entwicklung der Musikvereine aufgezeigt werden. Ihre finanzielle Entwicklung wie auch die zunehmende Professionalisierung hin zu Berufssorchestern und städtischen Klangkörpern muss ebenfalls einer weiteren Studie vorbehalten sein.

Insgesamt kann man zusammenfassend sagen, dass wir es hier mit dem Musikverein mit einer informellen Versammlungsform der neuen und – zumindest am Anfang – alten Führungseliten zu tun haben, deren Bedeutung für die Konstituierung der neuen bürgerlichen Schicht eine grosse Bedeutung gehabt hat. Das langfristige Bestehen der Musikgesellschaften und der Übergang ihrer Orchester in städtische Hand ist damit zu erklären, dass die neue Führungselite, die hohen Beamten, die Bourgeoisie des talents und das Wirtschaftsbürgertum, von Beginn an Mitglied der Gesellschaft war und deshalb auf den langfristigen Bestand starken Einfluss durch teilweise Personalunion hatte. Somit ist die Wichtigkeit der Musikvereine für das städtische Musikleben des 19. Jahrhunderts trotz ihrer anfänglichen Verborgenheit – oder vielleicht gerade deswegen – als sehr hoch einzuschätzen.

ANHANG

7 Tabelle der Musikvereine des frühen 19. Jahrhunderts

Vorbemerkungen

Die folgenden zwei Listen verstehen sich als erste Bestandsaufnahme von im deutschsprachigen Raum des frühen 19. Jahrhunderts bestehenden Musikgesellschaften. Eine Vollständigkeit konnte aufgrund der ansteigenden Fülle der in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts gegründeten Musikgesellschaften nicht angestrebt werden. Zu vielen Musikvereinen existieren keine Quellen oder die Forschungslage lässt es nicht zu, weitere Informationen zu erhalten. Es finden sich deshalb immer wieder zufällig weitere Musikvereine, deren Stellenwert deswegen aber nicht tiefer gewesen sein muss, als derjenigen, von deren Existenz wir wissen.

Kriterien für die Aufnahme der Musikvereine in diese Tabelle waren:

- Die Gründung geschah in der Zeitspanne von 1800 bis 1840 oder:
- Der Musikverein bestand mindestens zum Teil in der Zeitspanne von 1800 bis 1840 (bei davor gegründeten Musikgesellschaften).
- Die Gründung wurde als privater Verein durch mehrere Personen realisiert; Einzelunternehmen wurden nicht in die Tabelle aufgenommen.
- Es handelt sich um einen städtischen Musikverein; regionale und nationale Musikvereine wurden nicht in die Tabelle aufgenommen.
- Der Musikverein verwaltet ein Orchester als Dilettantenorchester oder Berufsorchester; reine Chorvereinigungen (Liedertafeln, Männergesangsvereine, Singvereine etc.) wurden nicht in die Tabelle aufgenommen. Musikvereine, die sowohl einen Chor als auch ein Orchester in sich vereinigten, wurden aufgenommen, auch Musikvereine, die zunächst aus Chor und Orchester, später aber nur noch als Chorvereinigung bestanden, und umgekehrt.
- Die Institutionalisierung ist durch Statuten oder zumindest durch langfristiges Bestehen von aussen deutlich zu erkennen; bei zu wenigen oder zu unsicheren Angaben (etwa, wenn nicht genau auszumachen ist, ob es sich um einen Gesangsverein oder Orchesterverein handelt) wurde zuweilen auf die Aufnahme in die Tabelle verzichtet.
- Der Musikverein führte regelmässige Konzertveranstaltungen (Abonnementskonzerte, Subskriptionskonzerte oder regelmässige Wohltätigkeitsveranstaltungen) in Form von Vokal- und Instrumentalkonzerten durch; Theatergesellschaften, Blasorchester,

Quartette wurden nicht aufgenommen. Reine Wohltätigkeitsvereine wurden hingegen nicht verzeichnet.

Es wurde darauf geachtet, dass bei mehreren möglichen Bezeichnungen desselben Musikvereins möglichst alle aufgenommen werden konnten, um Verwechslungen zu vermeiden. Namen in eckiger Klammer sind stellvertretende Bezeichnungen. Eine gesicherter Name ist bei diesen Musikgesellschaften nicht bekannt.

Die Reihenfolge der aufgelisteten Musikvereine ergibt sich in der ersten Tabelle primär aus der alphabetischen Reihenfolge der Städte. Bei mehreren Musikvereinen der gleichen Stadt wurden diese in zweiter Instanz chronologisch nach Gründungsjahr geordnet. Die Reihenfolge der zweiten Tabelle ergibt sich aus der chronologischen Abfolge der Gründungsjahre. Bei mehreren Musikvereinen mit gleichem Gründungsjahr wurden diese alphabetisch nach Städten geordnet.

Der Inhalt der beiden Tabellen ist bis auf die Reihenfolge und eine zusätzliche Spalte der ersten Tabelle, die mit «Quellen» betitelt ist, identisch. Es wurde entschieden, bei der ersten Auflistung die Quellen- und Literaturangaben zu liefern, da ihnen der Leser vielleicht nachgehen möchte. Die Angaben basieren vorwiegend auf der Auswertung der Städteartikel der zweiten Auflage der Enzyklopädie *Musik in Geschichte und Gegenwart*. Einige Angaben konnten durch weitere Literatur oder durch die Enzyklopädie *The New Grove Dictionary of Music and Musicians. 2nd Edition* ergänzt werden. Die Festschriften zu den in dieser Studie bearbeiteten Musikvereinen finden sich in der Spalte «Quelle» wieder, sodass diese Liste auch als Einstieg in die Literatur zu den untersuchten Musikvereinen dienen kann.

7.1 Alphabetisch nach Städten

Name	Ort	Gründung	noch bestehend?	Auflösung	Gründer	Bemerkungen	Quelle
[Konzertverein]	Altenburg	1784	Nein	1829			Braun 1994, Altenburg (MGG2), Sp. 509
Sing- und Orchesterverein = Ansbacher Kammerorchester	Ansbach	1831	Ja			Zunächst nur Singverein, später (Datum nicht bekannt) auch Orchesterverein, seit 1964 wieder Trennung von Chor und Orchester	Lang 1994, Ansbach (MGG2), Sp. 622f.
Musikverein	Bamberg	1819	?	nach 1945?			Spindler/Stephan, Bamberg 1994 (MGG2), Sp. 1183
Collegium musicum	Basel	1692	Nein	1876		Auflösungs-datum nicht genau geklärt	Kmetz 1994, Basel (MGG2), Sp. 1261f;
Philharmonische Gesellschaft	Berlin	1825	Nein	nach 1849	Oberbürgermeister Deetz, Herr Dehn, Herr Rentier Jordan-Friedel, Herr Alexander und Felix Mendelssohn, Herr Justizrath Wollank	Falsches Gründungsjahr im entsprechenden Artikel der MGG2.	Allihn 1994, Berlin (MGG2), Sp. 1436; Quellen: vgl. Quellenverzeichnis u. Dokumentenband (Druck i. V.)
Musikgesellschaft auf Pfistern	Bern	frühes 19. Jh., vor 1811	Nein	?	verschiedene Musikliebhaber		De Capitani 1993, Musik in Bern, S. 118
Musikgesellschaft auf Schmieden	Bern	frühes 19. Jh., vor 1811	Nein	?	verschiedene Musikliebhaber		De Capitani 1993, Musik in Bern, S. 118

Name	Ort	Gründung	noch bestehend?	Auflösung	Gründer	Bemerkungen	Quelle
Bernische Musikgesellschaft = Musikalische Gesellschaft	Bern	1815	Ja			Seit 1877 Berufssorchester.	Renggli 1994, Bern (MGG2), S. 1494f.; Bloesch 1915, Die Bernische Musikgesellschaft; Bernische Musikgesellschaft 1965, Festschrift 150 Jahre Bernische MG
Konzertgesellschaft	Bonn	1808	?		Fr. A. Ries; Bonner Musiker und Dilettanten		Forst/Massenkeil 1995, (MGG2), Sp. 61
Musikliebhaber-Gesellschaft = Musikalische Gesellschaft	Braunschweig	1777	Nein	nach 1797			SL (Sievers) 1994, Braunschweig (MGG2), Sp. 133
Musikalischer Verein	Braunschweig	ca. 1834?	Nein	1842 oder später		Gründungsjahr ca. 1834 oder früher	Quellen: vgl. Quellenverzeichnis u. Dokumentenband (Druck i. V.)
Literarisch-musikalischer Verein zu Braunschweig	Braunschweig	1841	?				Braunschweig: Statuten literarisch-musikalischer V 1841; Bestandesübersicht von D-BS; Quellen: vgl. Quellenverzeichnis u. Dokumentenband (Druck i. V.)
Union = Club	Bremen	1795	Ja		Handlungsgehilfen, Kreis junger Männer		Blum 1975, Musikleben in Bremen, S. 63-65;
Privatconcert = Verein für Privatconcerte	Bremen	1825	Nein	1878	Senator Dr. Post, Senator Dr. Klugkist, Eltermann Wilhelmi, Professor Hundicker, J. A. Klugkist, J. H. Albers, L. F. Kalkmann, G. C. Garlichs	In dem entsprechenden MGG2-Artikel von Kersting wird eine Gesellschaft für Privatconcerte für das Jahr 1812 erwähnt. Eine solche konnte aber nicht ausfindig gemacht werden.	Kersting 1995, Bremen (MGG2), Sp. 137; Blum 1975, Musikleben in Bremen, S. 301; Quellen: vgl. Quellenverzeichnis u. Dokumentenband (Druck i. V.)

Name	Ort	Gründung	noch bestehend?	Auflösung	Gründer	Bemerkungen	Quelle
Symphonie-Verein	Bremen	1831	Nein	1840er Jahre		Ging schliesslich im Verein für Privatconcerte auf	Schulz1996, Der Künstler im Bürger, S. 42f.; Blum 1975, Musikleben in Bremen, S. 142f.
Philharmonische Gesellschaft	Brünn	1808	Nein	1814			Vysloužil 1995, Brünn (MGG2), Sp. 191
Brünner Musikverein	Brünn	1817	Nein	1945		ist nicht identisch mit Brünner Philharmoniker	Vysloužil 1995, Brünn (MGG2), Sp. 191
Musikverein	Coburg	1838	?			ab 1843 Organisation von überregionalen Sängereisen	Potyra 1995, Coburg (MGG2),Sp. 929;
[Musikverein]	Danzig	1825	?			Im entsprechenden MGG2-Artikel wird der Musikverein nicht erwähnt	Nipperdey 1972, Verein als soziale Struktur, S. 440, Anm.10; Gudel 1995, Danzig (MGG2)
Musikverein	Darmstadt	1818	Nein	1820er Jahre?	Feldweibel Schunk, Militärmusiker	1832 neuer Musikverein gegründet, dieser war ein Singchor. Der entsprechende MGG-Artikel liefert keine Informationen zu diesen Musikvereinen	Schmidt 1932, Hundert Jahre Darmstädter Musikverein, S. 12-23; (SL (Noack) 1995, Darmstadt (MGG2)). Quellen: vgl. Quellenverzeichnis
Liebhaber-Conzert-Gesellschaft = Collegium musicum	Dortmund	1764	Nein	1845	Preller; Caspar Diedrich Doerth; Dietrich Brinkmann	1845 Auflösung, ging in Musikverein Dortmund über	Tadday 1995, Dortmund (MGG2), Sp. 1431f.; Feldmann 1830, Kurze Geschichte des Dortmunder Konzerts
Freundschaftliches Konzert	Dresden	19. Jh.	Nein	?			Kremtz 1995, Dresden (MGG2),Sp. 1548;
Dilettantenkonzert	Dresden	19. Jh.	Nein	?			Kremtz 1995, Dresden (MGG2),Sp. 1548

Name	Ort	Gründung	noch bestehend?	Auflösung	Gründer	Bemerkungen	Quelle
Allgemeiner Musikverein = Verein für Tonkunst	Düsseldorf	1818	Ja			Entstanden als Organisator der Niederrheinischen Musikfeste. Seit 1830er Jahre Abonnementskonzert e. Seit 1864 nur noch als Chor bestehend	Thelen 1995, Dresden (MGG2), Sp. 1604f.; Fischer WH 1918, Festschrift MV Düsseldorf; Grossimlinghaus 1989, Chronik MV Düsseldorf I; Grossimlinghaus 2001, Chronik MV Düsseldorf II; Krellmann 1968, 150 Jahre MV Düsseldorf; Musikverein Düsseldorf 1993, 175 Jahre MV Düsseldorf; http://www.musikverein-duesseldorf.de
Theresienverein	Eichstätt	1830	Nein	19. Jh.			Schweisthal (Kaul) 1995, Eichstätt (MGG2), Sp. 1687;
Gesellschaft von ausübenden Musikfreunden	Eisenach	19. Jh.	Nein	?			Oefner 1995, Eisenach (MGG2), Sp. 1704;
Verein zur Verbesserung der städtischen Musik	Eisenach	1827	Nein	?			Oefner 1995, Eisenach (MGG2), Sp. 1704;
Musikverein	Eisenach	1836	Nein?	1944?			Oefner 1995, Eisenach (MGG2), Sp. 1704; Musikverein Eisenach 1936, Festschrift MV Eisenach; Bestand Musikverein Eisenach 31/2 im Stadtarchiv Eisenach
Sollerscher Musikverein	Erfurt	1819	Nein	nach 1935?	Gesangsverein und Vereinigung um Carl Johannig; August Soller, Carl Johannig, Andreas Ketschau	Der entsprechende MGG2-Städteartikel erwähnt den Sollerschen Musikverein nicht.	Brück 1992, Erfurter Musikverein, S. 11f.+22; Sollerscher Musikverein 1919, 100 Jahre Sollerscher MV Erfurt; Bestand Sollerscher Musikverein im Stadtarchiv Erfurt; Quellen: vgl. Quellenverzeichnis u. Dokumentenband (Druck i. V.)

Name	Ort	Gründung	noch bestehend?	Auflösung	Gründer	Bemerkungen	Quelle
Erfurter Musikverein	Erfurt	1826	Ja			Entstanden aus Mitgliedern des Sollerschen Musikvereins Erfurt	Brück 1992, Erfurter Musikverein; Schaal (Kraft) 1995, Erfurt (MGG2), Sp. 146; Quellen: vgl. Quellenverzeichnis u. Dokumentenband (Druck i. V.)
Musik-Gesellschaft	Erlangen	1792	Nein	nach 1807			Krautwurst 1995, Erlangen (MGG2), Sp. 150
Instrumentalverein = Helfersche Kapelle = Essener Kapelle	Essen	1840	Nein	1899	Bergmusikkorps und Musikliebhaber	1899 städtisches Orchester gegründet, 21 Musiker aus Instrumentalverein übernommen	Kammertöns 1995, Essen (MGG2), Sp. 158f.
Museumsgesellschaft	Frankfurt a. Main	1808	Ja			Anfangs auch Beschäftigung mit Literatur, Kunst, ab Ende 1850er Jahre Konzentration auf Musik	Cahn 1995, Frankfurt am Main (MGG2), Sp. 651f.; Knorr 1908, Festschrift Frankfurter Museumsgesellschaft; Bary 1937, Frankfurter Museumsgesellschaft; Weber HI 1958a, Museum
Instrumentalverein	Frankfurt a. Main	1835	?		Alois Schmitt;	Gegeninstitut der Museumskonzerte, mit anderem Programm als jene	Knorr 1908, Festschrift Frankfurter Museumsgesellschaft, S. 12
Steiermärkischer Musikverein = Akademischer Musikverein = Musikverein für Steiermark = Musikschule	Graz	1815	Ja		Grazer Akademiker	Statuten erstmals 1821 genehmigt. Seit 1954 regelmässig subventioniert.	Schubert (Federhofer) 1995, Graz (MGG2), Sp. 1603; Art. Musikverein für Steiermark (OEM) Bd. 3, S. 1560f.; Bischoff 1890, Chronik des Steiermärkischen Musikvereines; Kaufmann H 1965, 150 Jahre Musikverein für Steiermark; Kaufmann E 1990, Musikverein für Steiermark; Quellen: vgl. Quellenverzeichnis u. Dokumentenband (Druck i. V.)

Name	Ort	Gründung	noch bestehend?	Auflösung	Gründer	Bemerkungen	Quelle
Philharmonische Gesellschaft	Hamburg	1828	Ja			Zur Zeit der Gründung schon mit Berufssorchester	Heyink/Marx/ (Stephenson) 1995, Hamburg (MGG2), Sp. 1766; Stephenson 1928, Philharmonische Gesellschaft Hamburg; Wenzel 1979, Hamburger Philharmonie; Quellen: vgl. Quellenverzeichnis u. Dokumentenband (Druck i. V.)
[Liebhaberconcert]	Hannover	1806	Nein	?		Leitung durch mehrere Hofmusiker, zunächst eigenständiger Vorstand, wurde im Verlaufe der ersten Hälfte des 19. Jh. offenbar in den Dienst der Hofkapelle integriert, ab Nov. 1827 hiessen die Konzerte «Abonnementsconcerte»	Fischer/Katzenberger 1996, Hannover (MGG2), Sp. 32f.; Fischer G 1903, Musik in Hannover, Abschnitte zu den Konzerten
Musikverein	Hildburghausen	«mehrere Jahre» vor 1838	?				AmZ Nr. 12 (1838), Sp. 194
Verein zur Beförderung der Tonkunst = Innsbrucker Musikverein	Innsbruck	1818	Nein	1938	Professoren und Studenten	Musikschule seit 1945 städtisch, Musikverein nicht wieder begründet.	Fink (Senn) 1996, Innsbruck (MGG2), Sp. 869; Kaufmann E 1990, Musikverein für Steiermark, S. 138
Instrumentalverein	Karlsruhe	1826	Nein	1837	Ferdinand Simon Gassner	1837 ging aus dem Verein der Cäcilienverein hervor.	SL (Freudenberger) 1996, Karlsruhe (MGG2), Sp. 1803; Schulz 1996, Der Künstler im Bürger, S. 40; Draheim 2004, Karlsruher Musikgeschichte, S. 41

Name	Ort	Gründung	noch bestehend?	Auflösung	Gründer	Bemerkungen	Quelle
Dilettantenverein	Karlsruhe	1837	?	?		Abspaltung einer Gruppe innerhalb der Museumsgesellschaft.	Schulz1996, Der Künstler im Bürger, S. 40
Société philharmonique	Kassel	1792	?	?	Landgraf D. a. von Apell	Orchester: Dilettanten und ehemalige Hofmusiker; Auflösungsdatum nicht bekannt	Broszinski 1996a, Kassel (MGG2), Sp. 5
Euterpe	Kassel	1807	Nein	nach 1840		Konzertgesellschaft	Broszinski 1996b, Musikgeschichte Kassels im Überblick, S. 12; Schmitt-Thomas, Entwicklung der deutschen Konzertkritik, S. 154
Sonntagsgesellschaft	Kassel	vor 1810	?	?			Broszinski 1996a, Kassel (MGG2), Sp. 5
Musikalische Gesellschaft	Kassel	vor 1810	?	?	G. Chr. Grosheim		Broszinski 1996a, Kassel (MGG2), Sp. 5
Musikalische Akademie	Kassel	vor 1810	?			ab 1813 Abonnementskonzerte	Broszinski 1996a, Kassel (MGG2), Sp. 5; Broszinski 1996b, Musikgeschichte Kassels im Überblick, S. 12
Instrumentalverein	Kiel	1835	Nein	1870er Jahre			Haensel 2001, Kiel (NGrove2), S. 583
Kärntnerischer Musikverein = Musikverein in Kärnten	Klagenfurt	1828	Nein	1848	Joseph Haag	Vorbild war Steiermärkischer Musikverein in Graz.	Art. Musikverein Kärnten (OEM), S. 1560; Kaufmann E 1990, Musikverein für Steiermark, S. 141f.
Musikalische Gesellschaft	Köln	1812	Nein	nach 1912	Familie Almenräder und ca. 14 andere Personen	Ab 1827 Orchester mit Concertgesellschaft identisch, Gesellschaft aber noch weiter bestehend	Niemöller/Zahn 1996, Köln (MGG2), Sp. 459; Wolff 1912, Musikalische Gesellschaft Köln; Unger 1927, Festbuch Concert-Gesellschaft, S. 40, 47 u. 52; vgl. auch Dokumentenband (Druck i. V.)

Name	Ort	Gründung	noch bestehend?	Auflösung	Gründer	Bemerkungen	Quelle
Concert-Gesellschaft = Gürzenich-Orchester	Köln	1827	Ja			Entstanden aus einer «Personalfusion» der Musikalischen Gesellschaft und des Singvereins.	Niemöller/Zahn 1996, Köln (MGG2), Sp. 459
Philharmonische Gesellschaft = Philharmonie	Königsberg	1838	Nein	?			Finscher 1996, Königsberg (MGG2), Sp. 563; Kroll 1966, Musikstadt Königsberg, S. 67
Gesellschaft der Musikfreunde = Towarzystwo Przyjaciół Muzyki	Krakau	1817	Nein	1844			SL 1996, Krakau (MGG2), Sp. 772.
[Musikgesellschaft]	Krakau	1833	Nein	1846	österreichische Beamte		SL 1996, Krakau (MGG2), Sp. 772
Philharmonische Gesellschaft	Laibach (Ljubljana)	1794	Nein	1919	Karl Moos	ging aus einem Streichquartett hervor; erste Statuten 1796	Klemenčič 1996, Ljubljana (MGG2), Sp. 1450; Kaufmann E 1990, Musikverein für Steiermark, S. 136; Keesbacher 1862, Philharmonische Gesellschaft Laibach; Bock 1902, Philharmonische Gesellschaft in Laibach; Cvetko 1971, Instruktion für das Orchester der Philharmonischen Gesellschaft Laibach; Kuret 1990, Philharmonische Gesellschaft Ljubljana; Kuret 2007, Archivalienbestand der Laibacher Philharmonischen Gesellschaft

Name	Ort	Gründung	noch bestehend?	Auflösung	Gründer	Bemerkungen	Quelle
Gewandhauskonzert	Leipzig	1781	Ja		Gelehrte und Handelsleute	Vorgänger: Grosses Konzert Leipzig, Musikübende Gesellschaft	Krause/Hempel 1996, Leipzig (MGG2), Sp. 1060f. u. 1065; Georgi 1881, Verhältnisse des Stadtorchesters in Leipzig; Dörffel 1884, Gewandhauskonzert 1781-1881; Nösselt 1943, Das Gewandhausorchester; Forner 1981, Gewandhauskonzerte; Böhm/Staps 1993, Das Leipziger Stadt- und Gewandhausorchester; Jung 2006, Das Gewandhausorchester; Quellen: vgl. Quellenverzeichnis u. Dokumentenband (Druck i. V.)
Musikverein Euterpe	Leipzig	1824	Nein	1886	Friedrich Robert Sipp; Wilhelm Eduard Hermsdorf; Friedrich Leberecht Schubert;		Krause/Hempel 1996, Leipzig (MGG2), Sp. 1065f.; Würzberger 1966, Konzerttätigkeit des MV Euterpe; Quellen: vgl. Quellenverzeichnis u. Dokumentenband (Druck i. V.)
Cäcilienverein	Lemberg	1826	Nein	1829	Franz Xaver W. Mozart		Gerasimowa-Persidskaia 1996, Lemberg (MGG2), Sp. 1097
Musikverein Lenzburg	Lenzburg	1832	Ja				Braun 1932, Festschrift MV Lenzburg; Musikverein Lenzburg 1982, 150 Jahre MV Lenzburg

Name	Ort	Gründung	noch bestehend?	Auflösung	Gründer	Bemerkungen	Quelle
Gesellschaft der Musikfreunde = Musikverein	Linz	1821	Nein	1941	Anton Mayer, Schulmeister und Regenschori der Matthiaspfarre, Franz Xaver Glöggel	Männergesangsverein als Unterabteilung, wurde 1849 zur Liedertafel Frohsinn	Zamazal 1996, Linz (MGG2), Sp. 1346f.; Kaufmann E 1990, Musikverein für Steiermark, S. 140
Freimaurerloge	Magdeburg	vor 1824	?	sicher nach 1838		Abwechselnd mit der Harmonie-Gesellschaft Konzerte, in SL (Valentin) 1996, Magdeburg (MGG2) nicht erwähnt	AmZ Nr. 19 (1824), Sp. 299-303; AmZ Nr. 8 (1838), Sp. 130
Harmonie-Gesellschaft	Magdeburg	vor 1824	Nein	sicher nach 1838		Abwechselnd mit der Freimaurerloge Konzerte, in SL (Valentin) 1996, Magdeburg (MGG2) nicht erwähnt	AmZ Nr. 19 (1824), Sp. 299 u. 303-305; AmZ Nr. 8 (1838), Sp. 130
Musikalischer Verein	Magdeburg	vor 1838	?				AmZ Nr. 9 (1838), Sp. 140
Musikalische Akademie = Liebhaberkonzert	Mannheim	1778	Ja				Höft 1996, Mannheim (MGG2), Sp. 1639; Nationaltheater-Orchester Mannheim 1929, 150 Jahre Musikalische Akademie
Musikalisches Conservatorium	Mannheim	1806	Nein	1808	G. Weber	1808 ging Vereinigung im Museum von Mannheim auf.	Höft 1996, Mannheim (MGG2), Sp. 1639
Museum	Mannheim	1808	Nein	1814		Auflösung 1814 durch Fusion mit Harmonie	Höft 1996, Mannheim (MGG2), Sp. 1640
Harmonie	Mannheim	1814?	Ja			1814 Fusion mit dem Museum in Mannheim; Gründungsdatum nicht genau bekannt;	Höft 1996, Mannheim (MGG2), Sp. 1640

Name	Ort	Gründung	noch bestehend?	Auflösung	Gründer	Bemerkungen	Quelle
Musikverein	Mannheim	1829	Nein	?		Seit Ende der 1850er Jahre noch als reiner Chorverein bestehend	Höft 1996, Mannheim (MGG2), Sp. 1640
Musikalische Akademie	München	1811	Ja		Peter von Winter		Hörner 1997, München (MGG2), Sp. 590+592;
Musikverein für vocale und instrumentale Concertmusik	Münster	1804	Nein	?		keine weiteren Angaben	Salmen 1988, Das Konzert, S. 69
Musikverein = Musikalischer Verein zu Münster = Musikalische Gesellschaft	Münster	1816	Ja			1882: Korporationsrechte erhalten; regelmässige Unterstützung durch Stadt seit 1902. Heute noch Laienchor	Lütteken 1997, Münster (MGG2), Sp. 630; Hase 1920, Festschrift MV Münster; Lütteken 1994, Bürgerliche Musikkultur Münster; Quellen: vgl. Quellenverzeichnis und Dokumentenband (Druck i. V.)
Museum	Nürnberg	vor 1824	?			musikalische Abendunterhaltungen , in Röder 1997, Nürnberg (MGG2) nicht erwähnt	AmZ Nr. 14 (1824), Sp. 229f.
Philharmonischer Verein	Nürnberg	1839	?				Röder 1997, Nürnberg (MGG2), Sp. 506
Musikverein = Musikalischer Kreis	Regensburg	1812	Nein	1834	Anton Braig	1812 als Kreis zur Pflege von Chor- und Sologesang gegründet, ab 1817 schloss sich eine instrumentale Vereinigung an	SL (Scharnagl) 1998, Regensburg (MGG2), Sp. 129
Philharmonische Gesellschaft	St. Petersburg	einige Jahre vor 1837	?				AmZ Nr. 6 (1838), Sp. 93
Musikverein St. Pölten	St. Pölten	1837	Ja				Kaufmann E 1990, Musikverein für Steiermark, S. 143
Musikalische Gesellschaft	Salzburg	1803	Nein	1810		Ging im Museum auf	Hintermaier/Walterskirchen 1998, Salzburg (MGG2), Sp. 882

Name	Ort	Gründung	noch bestehend?	Auflösung	Gründer	Bemerkungen	Quelle
Museum = Geselligkeitsverein	Salzburg	1810	Nein	1872		1849 Änderung des Namens in «Geselligkeitsverein»	Hintermaier/Walterskirchen 1998, Salzburg (MGG2), Sp. 882; Mozarteum 1981, Bürgerliche Musikkultur;
Gesellschaft der Musikfreunde Steyr	Steyr	1838	Ja				Kaufmann E 1990, Musikverein für Steiermark, S. 143; Gesellschaft der Musikfreunde Steyr 1963, Festschrift MV Steyr.
Philharmonische Gesellschaft = Società Filarmonica	Trient	1795	Ja				Carlini 2009, Trent (Grove online)
Musikalische Gesellschaft	Warschau	1805	?				Preussner 1935, Bürgerliche Musikkultur, S. 39-41
Musikliebhaber-Gesellschaft	Weimar	vor 1822	Nein	?		in Huschke 1998, Weimar (MGG2) nicht erwähnt	AmZ, Nr. 9 (1824), Sp. 139
Gesellschaft von Musikfreunden	Wien	1807	Nein	1808		starke Defizite und Kriegsgefahr, «stoppten» das Unternehmen	Kaufmann E 1990, Musikverein für Steiermark, S. 131;
Gesellschaft der Musikfreunde des österreichischen Kaiserstaates = Musikverein	Wien	1812	Ja		Ignaz von Sonnleithner, Fanny von Arnstein etc.		Biba/SL (Antonicek) 1998, Wien (MGG2), Sp. 2012 Perger/Hirschfeld 1912, Gesellschaft der Musikfreunde Wien; Mandyczewski 1912, Zusatzband Gesellschaft der Musikfreunde Wien; Kaufmann E 1990, Musikverein für Steiermark, S. 129-135; Antonicek 1995, Biedermeierzeit und Vormärz; Partsch 2007, Gesellschaft der Musikfreunde Wien im Vormärz; Quellen: vgl. Quellenverzeichnis und Dokumentenband (Druck i. V.)

Name	Ort	Gründung	noch bestehend?	Auflösung	Gründer	Bemerkungen	Quelle
Collegium Musicum = Musikkollegium	Winterthur	1629	Ja		Hans Heinrich Meyer		SL (Nivergelt) 1998, Winterthur (MGG2), passim; Geilinger 1880, 250 Jahre Musik-Collegium in Winterthur; Nef 1897, Collegia musica in der Schweiz; Kurmann 2004, Musikkollegium Winterthur
Musikgesellschaft auf dem Musiksaal = Musikgesellschaft beim Kornhaus	Zürich	1613	Nein	1812			Baumann 1998, Zürich (MGG2), Sp. 2480; Stierlin 1856, Die frühern Musikgesellschaften in Zürich; Steiner 1912-13, Aus der Vorgeschichte der AMG; Neujahrsblätter! Quellen: vgl. Quellenverzeichnis
Musikgesellschaft der mehreren Stadt	Zürich	1772	Nein	1812	Fusion aus Musikgesellschaft auf der Chorherrenstube und Musikgesellschaft der deutschen Schule		Baumann 1998, Zürich (MGG2), Sp. 2480; Stierlin 1856, Die frühern Musikgesellschaften in Zürich; Zimmermann 1885, Die Zürcherischen Musikgesellschaften, S. 52-60; Steiner 1912-13, Aus der Vorgeschichte der AMG; ; Neujahrsblätter! Quellen: vgl. Quellenverzeichnis

Name	Ort	Gründung	noch bestehend?	Auflösung	Gründer	Bemerkungen	Quelle
Allgemeine Musikgesellschaft Zürich	Zürich	1812	Ja			Entstanden aus der Fusion der MGmSt und der MGMS. Heute noch bestehend als Konzertveranstalter ohne eigenes Orchester	Baumann 1998, Zürich (MGG2), Sp. 2481; Weber HE 1874-75, Kunstleben in Zürich 1-2; Steiner 1904, Zürcher Konzertleben der zweiten Hälfte des 19. Jh.; Fehr 1927, Aufzeichnungen über das Zürcherische Musikleben; Fischer U 2008, Die AMG und das Aktientheater; Heine 2008, Die AMG; Hinrichsen/Heine; AMG und Konzertleben Zürichs; Quellen: vgl. Quellenverzeichnis und Dokumentenband (Druck i. V.)

7.2 Chronologisch

Name	Ort	Gründung	noch bestehend?	Auflösung	Gründer	Bemerkungen
Musikgesellschaft auf dem Musiksaal = Musikgesellschaft beim Kornhaus	Zürich	1613	Nein	1812		
Collegium Musicum = Musikkollegium	Winterthur	1629	Ja		Hans Heinrich Meyer	
Collegium musicum	Basel	1692	Nein	1876		Auflösungs-datum nicht genau geklärt
Liebhaber-Conzert-Gesellschaft = Collegium musicum	Dortmund	1764	Nein	1845	Preller; Caspar Diedrich Doerth; Dietrich Brinkmann	1845 Auflösung, ging in Musikverein Dortmund über
Musikgesellschaft der mehreren Stadt	Zürich	1772	Nein	1812	Fusion aus Musikgesellschaft auf der Chorherrenstube und Musikgesellschaft der deutschen Schule	

Name	Ort	Gründung	noch bestehend?	Auflösung	Gründer	Bemerkungen
Musikliebhaber-Gesellschaft = Musikalische Gesellschaft	Braunschweig	1777	Nein	nach 1797		
Musikalische Akademie = Liebhaberkonzert	Mannheim	1778	Ja			
Gewandhauskonzert	Leipzig	1781	Ja		Gelehrte und Handelsleute	Vorgänger: Grosses Konzert Leipzig, Musikübende Gesellschaft
[Konzertverein]	Altenburg	1784	Nein	1829		
Musik-Gesellschaft	Erlangen	1792	Nein	nach 1807		
Société philharmonique	Kassel	1792	?	?	Landgraf D. a. von Apell	Orchester: Dilettanten und ehemalige Hofmusiker; Auflösungsdatum nicht bekannt
Philharmonische Gesellschaft	Laibach (Ljubljana)	1794	Nein	1919	Karl Moos	ging aus einem Streichquartett hervor; erste Statuten 1796
Union = Club	Bremen	1795	Ja		Handlungs-gehilfen, Kreis junger Männer	
Philharmonische Gesellschaft = Società Filarmonica	Trient	1795	Ja			
Freundschaftliches Konzert	Dresden	19. Jh.	Nein	?		
Dilettantenkonzert	Dresden	19. Jh.	Nein	?		
Gesellschaft von ausübenden Musikfreunden	Eisenach	19. Jh.	Nein	?		
Musikalische Gesellschaft	Salzburg	1803	Nein	1810		Ging im Museum auf
Musikverein für vocale und instrumentale Concertmusik	Münster	1804	Nein	?		keine weiteren Angaben
Musikalische Gesellschaft	Warschau	1805	?			
[Liebhaberconcert]	Hannover	1806	Nein	?		Leitung durch mehrere Hofmusiker, zunächst eigenständiger Vorstand, wurde im Verlaufe der ersten Hälfte des 19. Jh. offenbar in den Dienst der Hofkapelle integriert, ab Nov. 1827 hiessen die Konzerte «Abonnementsconcerte»

Name	Ort	Gründung	noch bestehend?	Auflösung	Gründer	Bemerkungen
Musikalisches Conservatorium	Mannheim	1806	Nein	1808	G. Weber	1808 ging Vereinigung im Museum von Mannheim auf.
Euterpe	Kassel	1807	Nein	nach 1840		Konzertgesellschaft
Gesellschaft von Musikfreunden	Wien	1807	Nein	1808		starke Defizite und Kriegsgefahr, «stoppten» das Unternehmen
Konzertgesellschaft	Bonn	1808	?		Fr. A. Ries; Bonner Musiker und Dilettanten	
Philharmonische Gesellschaft	Brünn	1808	Nein	1814		
Museumsgesellschaft	Frankfurt a. Main	1808	Ja			Anfangs auch Beschäftigung mit Literatur, Kunst, ab Ende 1850er Jahre Konzentration auf Musik
Museum	Mannheim	1808	Nein	1814		Auflösung 1814 durch Fusion mit Harmonie
Sonntagsgesellschaft	Kassel	vor 1810	?	?		
Musikalische Gesellschaft	Kassel	vor 1810	?	?	G. Chr. Grosheim	
Musikalische Akademie	Kassel	vor 1810	?			ab 1813 Abonnementskonzerte
Museum = Geselligkeitsverein	Salzburg	1810	Nein	1872		1849 Änderung des Namens in «Geselligkeitsverein»
Musikgesellschaft auf Pfistern	Bern	frühes 19. Jh., vor 1811	Nein	?	verschiedene Musikliebhaber	
Musikgesellschaft auf Schmieden	Bern	frühes 19. Jh., vor 1811	Nein	?	verschiedene Musikliebhaber	
Musikalische Akademie	München	1811	Ja		Peter von Winter	
Musikalische Gesellschaft	Köln	1812	Nein	nach 1912	Familie Almenräder und ca. 14 andere Personen	Ab 1827 Orchester mit Concertgesellschaft identisch, Gesellschaft aber noch weiter bestehend
Musikverein = Musikalischer Kreis	Regensburg	1812	Nein	1834	Anton Braig	1812 als Kreis zur Pflege von Chor- und Sologesang gegründet, ab 1817 schloss sich eine instrumentale Vereinigung an

Name	Ort	Gründung	noch bestehend?	Auflösung	Gründer	Bemerkungen
Gesellschaft der Musikfreunde des österreichischen Kaiserstaates = Musikverein	Wien	1812	Ja		Ignaz von Sonnleithner, Fanny von Arnstein etc.	
Allgemeine Musikgesellschaft Zürich	Zürich	1812	Ja			Entstanden aus der Fusion der MGmSt und der MGMS. Heute noch bestehend als Konzertveranstalter ohne eigenes Orchester
Harmonie	Mannheim	1814?	Ja			1814 Fusion mit dem Museum in Mannheim; Gründungsdatum nicht genau bekannt;
Bernische Musikgesellschaft = Musikalische Gesellschaft	Bern	1815	Ja			Seit 1877 Berufssorchester.
Steiermärkischer Musikverein = Akademischer Musikverein = Musikverein für Steiermark = Musikschule	Graz	1815	Ja		Grazer Akademiker	Statuten erstmals 1821 genehmigt. Seit 1954 regelmässig subventioniert.
Musikverein = Musikalischer Verein zu Münster = Musikalische Gesellschaft	Münster	1816	Ja			1882: Korporationsrechte erhalten; regelmässige Unterstützung durch Stadt seit 1902. Heute noch Laienchor
Brünner Musikverein	Brünn	1817	Nein	1945		ist nicht identisch mit Brünner Philharmoniker
Gesellschaft der Musikfreunde = Towarzystwo Przyjaciół Muzyki	Krakau	1817	Nein	1844		
Musikverein	Darmstadt	1818	Nein	1820er Jahre?	Feldwebel Schunk, Militärmusiker	1832 neuer Musikverein gegründet, dieser war ein Singchor. Der entsprechende MGG-Artikel liefert keine Informationen zu diesen Musikvereinen

Name	Ort	Gründung	noch bestehend?	Auflösung	Gründer	Bemerkungen
Allgemeiner Musikverein = Verein für Tonkunst	Düsseldorf	1818	Ja			Entstanden als Organisator der Niederrheinischen Musikfeste. Seit 1830er Jahre Abonnementskonzerte. Seit 1864 nur noch als Chor bestehend
Verein zur Beförderung der Tonkunst = Innsbrucker Musikverein	Innsbruck	1818	Nein	1938	Professoren und Studenten	Musikschule seit 1945 städtisch, Musikverein nicht wieder begründet.
Musikverein	Bamberg	1819	?	nach 1945?		
Sollerscher Musikverein	Erfurt	1819	Nein	nach 1935?	Gesangsverein und Vereinigung um Carl Johannig; August Soller, Carl Johannig, Andreas Ketschau	Der entsprechende MGG2-Städteartikel erwähnt den Sollerschen Musikverein nicht.
Gesellschaft der Musikfreunde = Musikverein	Linz	1821	Nein	1941	Anton Mayer, Schulmeister und Regenschori der Matthiaspfarre, Franz Xaver Glöggel	Männergesangsverein als Unterabteilung, wurde 1849 zur Liedertafel Frohsinn
Musikliebhaber-Gesellschaft	Weimar	vor 1822	Nein	?		in Huschke 1998, Weimar (MGG2) nicht erwähnt
Musikverein Euterpe	Leipzig	1824	Nein	1886	Friedrich Robert Sipp; Wilhelm Eduard Hermsdorf; Friedrich Leberecht Schubert;	
Freimaurerloge	Magdeburg	vor 1824	?	sicher nach 1838		Abwechselnd mit der Harmonie-Gesellschaft Konzerte, in SL (Valentin) 1996, Magdeburg (MGG2) nicht erwähnt
Harmonie-Gesellschaft	Magdeburg	vor 1824	Nein	sicher nach 1838		Abwechselnd mit der Freimaurerloge Konzerte, in SL (Valentin) 1996, Magdeburg (MGG2) nicht erwähnt
Museum	Nürnberg	vor 1824	?			musikalische Abendunterhaltungen, in Röder 1997, Nürnberg (MGG2) nicht erwähnt

Name	Ort	Gründung	noch bestehend?	Auflösung	Gründer	Bemerkungen
Philharmonische Gesellschaft	Berlin	1825	Nein	nach 1849	Oberbürgermeister Deetz, Herr Dehn, Herr Rentier Jordan-Friedel, Herr Alexander und Felix Mendelssohn, Herr Justizrath Wollank	Falsches Gründungsjahr im entsprechenden Artikel der MGG2.
Privatconcert = Verein für Privatconcerte	Bremen	1825	Nein	1878	Senator Dr. Post, Senator Dr. Klugkist, Eltermann Wilhelmi, Professor Hundicker, J. A. Klugkist, J. H. Albers, L. F. Kalkmann, G. C. Garlichs	In dem entsprechenden MGG2-Artikel von Kersting wird eine Gesellschaft für Privatconcerte für das Jahr 1812 erwähnt. Eine solche konnte aber nicht ausfindig gemacht werden.
[Musikverein]	Danzig	1825	?			Im entsprechenden MGG2-Artikel wird der Musikverein nicht erwähnt
Erfurter Musikverein	Erfurt	1826	Ja			Entstanden aus Mitgliedern des Sollerschen Musikvereins Erfurt
Instrumentalverein	Karlsruhe	1826	Nein	1837	Ferdinand Simon Gassner	1837 ging aus dem Verein der Cäcilienverein hervor.
Cäcilienverein	Lemberg	1826	Nein	1829	Franz Xaver W. Mozart	
Verein zur Verbesserung der städtischen Musik	Eisenach	1827	Nein	?		
Concert-Gesellschaft = Gürzenich-Orchester	Köln	1827	Ja			Entstanden aus einer «Personalfusion» der Musikalischen Gesellschaft und des Singvereins.
Philharmonische Gesellschaft	Hamburg	1828	Ja			Zur Zeit der Gründung schon mit Berufsorchester
Kärntnerischer Musikverein = Musikverein in Kärnten	Klagenfurt	1828	Nein	1848	Joseph Haag	Vorbild war Steiermärkischer Musikverein in Graz.
Musikverein	Mannheim	1829	Nein	?		Seit Ende der 1850er Jahre noch als reiner Chorverein bestehend
Theresienverein	Eichstätt	1830	Nein	19. Jh.		
Sing- und Orchesterverein = Ansbacher Kammerorchester	Ansbach	1831	Ja			Zunächst nur Singverein, später (Datum nicht bekannt) auch Orchesterverein, seit 1964 wieder Trennung von Chor und Orchester

Name	Ort	Gründung	noch bestehend?	Auflösung	Gründer	Bemerkungen
Symphonie-Verein	Bremen	1831	Nein	1840er Jahre		Ging schliesslich im Verein für Privatconcerte auf
Musikverein Lenzburg	Lenzburg	1832	Ja			
[Musikgesellschaft]	Krakau	1833	Nein	1846	österreichische Beamte	
Musikalischer Verein	Braunschweig	ca. 1834?	Nein	1842 oder später		Gründungsjahr ca. 1834 oder früher
Instrumentalverein	Frankfurt a. Main	1835	?		Alois Schmitt;	Gegeninstitut der Museumskonzerte, mit anderem Programm als jene
Instrumentalverein	Kiel	1835	Nein	1870er Jahre		
Musikverein	Eisenach	1836	Nein?	1944?		
Dilettantenverein	Karlsruhe	1837	?	?		Abspaltung einer Gruppe innerhalb der Museumsgesellschaft.
Philharmonische Gesellschaft	St. Petersburg	einige Jahre vor 1837	?			
Musikverein St. Pölten	St. Pölten	1837	Ja			
Musikverein	Coburg	1838	?			ab 1843 Organisation von überregionalen Sängernfesten
Musikverein	Hildburghausen	«mehrere Jahre» vor 1838	?			
Philharmonische Gesellschaft = Philharmonie	Königsberg	1838	Nein	?		
Musikalischer Verein	Magdeburg	vor 1838	?			
Gesellschaft der Musikfreunde Steyr	Steyr	1838	Ja			
Philharmonischer Verein	Nürnberg	1839	?			
Instrumentalverein = Helfersche Kapelle = Essener Kapelle	Essen	1840	Nein	1899	Bergmusikkorps und Musikliebhaber	1899 städtisches Orchester gegründet, 21 Musiker aus Instrumentalverein übernommen
Literarisch-musikalischer Verein zu Braunschweig	Braunschweig	1841	?			

BIBLIOGRAPHIE

Enzyklopädien und Datenbanken

ENZ: *Enzyklopädie der Neuzeit*, im Auftrag des Kulturwissenschaftlichen Instituts (Essen) und in Verbindung mit den Fachwissenschaftlern hg. von Friedrich Jaeger. Derzeit 8 Bde. Stuttgart: Metzler 2005ff.

Grove online: *Grove music online*. Oxford: Oxford University Press. Basiert auf: **NGrove2**. Online verfügbar auf: <http://www.oxfordmusiconline.com>. Letzter Zugriff: 13. Januar 2009, 19.00 Uhr MEZ.

HmT: *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*. Hg. von Albrecht Riethmüller (früher von Hans-Heinrich Eggebrecht). Stuttgart (vor 1984 Wiesbaden): Franz Steiner Verlag 1972ff. Teilweise online verfügbar auf: http://www.sim.spk-berlin.de/hmt_6.html. Letzter Zugriff: 13. Januar 2009, 19.45 Uhr MEZ.

MGG1: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, hrsg. von Friedrich Blume. 17 Bde. Kassel etc.: Bärenreiter 1949-1986.

MGG2: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, begründet von Friedrich Blume. Zweite, neubearbeitete Auflage, hg. von Ludwig Finscher. 29 Bde. Kassel etc.: Bärenreiter 1994-2008.

NGrove2: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2nd Edition. Hg. von Stanley Sadie. 29 Bde. London: Macmillan 2001.

OEM: *Oesterreichisches Musiklexikon*, hg. von Rudolf Flotzinger. 5 Bde. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften 2002-2006.

RIPM: *Répertoire international de la presse musicale: a retrospective index series*. Hg. am RIPM International Center, Baltimore. Baltimore, Md.: NISC 1988ff. Online verfügbar auf: <http://web.ebscohost.com>. Letzter Zugriff: 13. Januar 2009, 19.30 Uhr MEZ.

RISM: *Répertoire international des Sources musicales*. Die Bibliothekssiglen von RISM sind online verfügbar auf: http://rism.ub.uni-frankfurt.de/bibliothekssigel/BIBVERZ_2008_10.pdf. Letzter Zugriff: 13. Januar 2009, 19.30 Uhr MEZ.

Artikel in Enzyklopädien

Städteartikel

Vorbemerkung: Die Titel der jeweiligen Artikel entsprechen der Titelangabe im Kurzsigel der angegebenen Literatur. Die Literaturangabe wird verkürzt dargestellt, die Jahresangabe im Sigel entspricht dem Jahr der Herausgabe des Bandes, in welchem der Artikel erschien.

Dazu ein Beispiel:

Braun 1994, Altenburg (MGG2): Braun, Werner. Sachteil Bd. 1, Sp. 507-510 ist eine Kurzform von:

Braun 1994, Altenburg (MGG2): Braun, Werner, Art. „Altenburg“, in: **MGG2**, Sachteil Bd. 1. Kassel etc.: Bärenreiter 1994, Sp. 507-510.

Für die vollständigen Angaben der einzelnen Enzyklopädien vgl. Quellenverzeichnis, Kapitel 1 Enzyklopädien.

- MGG2

- Allihn 1994, Berlin (MGG2):** Allihn, Ingeborg; Bartlitz, Eveline; Jaenecke, Joachim; Sommerfeld, Marion. Abschnitt „A. Stadt“ stammt von Allihn, Ingeborg. Sachteil Bd. 1, Sp. 1417-1486.
- Baumann 1998, Zürich (MGG2):** Baumann, Dorothea. Sachteil Bd. 9, Sp. 2487-2483.
- Biba/SL (Antonicek) 1998, Wien (MGG2):** Schrifteleitung; Krones; Hartmut; Brosche, Günter; Brusatti, Otto; Biba, Otto; Czernin, Martin. Abschnitt VII. 19. Jahrhundert stammt von der Schrifteleitung (Antonicek), Abschnitt B. III. Gesellschaft der Musikfreunde stammt von Biba, Otto. Sachteil Bd. 9, Sp. 2003-2034.
- Braun 1994, Altenburg (MGG2):** Braun, Werner. Sachteil Bd. 1, Sp. 507-510.
- Broszinski 1996a, Kassel (MGG2):** Broszinski, Hartmut; Gottwald, Clytus. Abschnitt A „Stadt“ stammt von Broszinski, Hartmut. Sachteil Bd. 5, Sp. 1-15.
- Brusniak/Mancal 1994, Augsburg (MGG2):** Brusniak, Friedhelm; Mancal, Josef. Sachteil Bd. 1, Sp. 997-1027.
- Buchmann 1995, Dessau (MGG2):** Buchmann, Lutz; Lehfeld Ilvia (für die Bibliographie). Sachteil Bd. 2, Sp. 1156-1161.
- Cahn 1995, Frankfurt am Main (MGG2):** Cahn, Peter. Sachteil Bd. 3, Sp. 643-664.
- Fink (Senn) 1996, Innsbruck (MGG2):** Fink, Monika; (Senn, Walter). Sachteil Bd. 4, Sp. 861-872.
- Finscher 1996, Königsberg (MGG2):** Finscher, Ludwig; Andreeva, Irina. Der Abschnitt „18. Jahrhundert“ stammt von Finscher, Ludwig. Sachteil Bd. 5, Sp. 559-565.
- Fischer/Katzenberger 1996, Hannover (MGG2):** Fischer, Axel; Katzenberger, Günter. Sachteil Bd. 4, Sp. 24-39.
- Forst/Massenkeil 1995, Bonn (MGG2):** Forst, Inge; Massenkeil, Günther. Sachteil Bd. 2, Sp. 56-66.
- Gerasimowa-Persidskaia 1996, Lemberg (MGG2):** Gerasimowa-Persidskaia, Nina; (Masepa, Leszek); (Kolbin, Dimitrij). Sachteil Bd. 5, Sp. 1097-1099.
- Gudel 1995, Danzig (MGG2):** Gudel, Joachim. Sachteil Bd. 2, Sp. 1080-1086.
- Heyink/Marx/(Stephenson) 1995, Hamburg (MGG2):** Heyink, Rainer; Marx, Hans Joachim; (Stephenson, Kurt); Neubacher, Jürgen. Abschnitt „Konzertwesen“ stammt von Heyink, Rainer; Marx, Hans und (Stephenson, Kurt). Sachteil Bd. 3, Sp. 1750-1780.
- Hintermaier/Walterskirchen 1998, Salzburg (MGG2):** Hintermaier, Ernst; Walterskirchen, Gerhard. Sachteil Bd. 8, Sp. 877-886.
- Höft 1996, Mannheim (MGG2):** Höft, Brigitte. Sachteil Bd. 5, Sp. 1635-1645.
- Hörner 1997, München (MGG2):** Hörner, Stephan; Schmid, Bernhold; Schaefer, Hartmut; Hiley, David; Gottwald, Clytus. Abschnitt IV. 1806-1918 stammt von Hörner, Stephan. Sachteil Bd. 6, Sp. 582-613.
- Huschke 1998, Weimar (MGG2):** Huschke, Wolfram. Sachteil Bd. 9, Sp. 1921-1930.
- Kammertöns 1995, Essen (MGG2):** Kammertöns, Christoph. Sachteil Bd. 3, Sp. 158-161.
- Kersting 1995, Bremen (MGG2):** Kersting, Ann Barbara. Sachteil Bd. 2, Sp. 135-140.
- Klemenčič 1996, Ljubljana (MGG2):** Klemenčič, Ivan; Übersetzung Sivec, Jože. Sachteil Bd. 5, Sp. 1449-1452.

- Kmetz 1994, Basel (MGG2):** Kmetz John. Übersetzung Jakobi, Hartmut. Sachteil Bd. 1, Sp. 1258-1273.
- Krause/Hempel 1996, Leipzig (MGG2):** Krause, Peter; Hempel, Gunter; Schriftleitung; (Eller, Rudolf). Abschnitte zum 18. und 19. Jahrhundert von Krause, Peter und Hempel, Gunter. Sachteil Bd. 5, Sp. 1050-1075.
- Krautwurst 1995, Erlangen (MGG2):** Krautwurst, Franz. Sachteil Bd. 3, Sp. 148-152.
- Kremtz 1995, Dresden (MGG2):** Steude, Wolfram; Landmann, Ortrun; Kremtz, Eberhard; Herrmann, Matthias. Sachteil Bd. 2, Sp. 1522-1561. Abschnitt „19. Jahrhundert“ stammt von Kremtz, Eberhard.
- Lang 1994, Ansbach (MGG2):** Lang, Adolf. Sachteil Bd. 1, Sp. 619-623.
- Lütteken 1997, Münster (MGG2):** Lütteken, Laurenz. Sachteil Bd. 6, Sp. 627-633.
- Niemöller/Zahn 1996, Köln (MGG2):** Niemöller, Klaus Wolfgang; Zahn, Robert von. Sachteil Bd. 5, Sp. 455-465.
- Oefner 1995, Eisenach (MGG2):** Oefner, Claus. Sachteil Bd. 2, Sp. 1701-1707.
- Potyra 1995, Coburg (MGG2):** Potyra, Rudolf. Sachteil Bd. 2, Sp. 924-931.
- Renggli 1994, Bern (MGG2):** Renggli, Hanspeter; (Fischer, Kurt von). Sachteil Bd. 1, Sp. 1490-1498.
- Röder 1997, Nürnberg (MGG2):** Röder, Thomas. Sachteil Bd. 7, Sp. 498-508.
- Schaal (Kraft) 1995, Erfurt (MGG2):** Schaal, Richard; (Kraft, Günther). Sachteil Bd. 3, Sp. - 141-148.
- Schubert (Federhofer) 1995, Graz (MGG2):** Schubert, Ingrid; (Federhofer, Hellmut). Sachteil Bd. 3, Sp. 1595-1609.
- Schweisthal (Kaul) 1995, Eichstätt (MGG2):** Schweisthal, Christofer; (Kaul, Oskar). Sachteil Bd. 2, Sp. 1683-1688.
- SL (Freudenberger) 1996, Karlsruhe (MGG2):** Schriftleitung; (Freudenberger, Berthold). Sachteil Bd. 4, Sp. 1798-1804.
- SL (Nivergelt) 1998, Winterthur (MGG2):** Schriftleitung; (Nievergelt, Edwin). Sachteil Bd. 9, Sp. 2049-2051.
- SL (Noack) 1995, Darmstadt (MGG2):** Schriftleitung; (Noack, Friedrich). Sachteil Bd. 2, Sp. 1087-1094.
- SL (Scharnagl) 1998, Regensburg (MGG2):** Schriftleitung; (Scharnagl, August). Sachteil Bd. 8, Sp. 126-131.
- SL (Sievers) 1995, Braunschweig (MGG2):** Schriftleitung; (Sievers, Heinrich). Sachteil Bd. 2, Sp. 129-135.
- SL (Valentin) 1996, Magdeburg (MGG2):** Schriftleitung; (Valentin, Erich). Sachteil Bd. 5, Sp. 1569-1572.
- SL 1996, Krakau (MGG2):** Schriftleitung. Sachteil Bd. 5, Sp. 769-776.
- Spindler/Stephan 1994, Bamberg (MGG2):** Spindler, Wolfgang; Stephan, Rudolf. Sachteil Bd. 1, Sp. 1178-1187.
- Tadday 1995, Dortmund (MGG2):** Tadday, Ulrich. Sachteil Bd. 2, Sp. 1429-1436.
- Thelen 1995, Düsseldorf (MGG2):** Thelen, Andrea. Sachteil Bd. 2, Sp. 1601-1608.
- Vysloužil 1995, Brünn (MGG2):** Vysloužil, Jiří. Sachteil Bd. 2, Sp. 186-198.
- Zamazal 1996, Linz (MGG2):** Zamazal, Franz. Sachteil Bd. 5, Sp. 1345-1348.

- NGrove2 und Grove online

Carlini 2009, Trent (Grove online): Carlini, xy

Haensel 2001, Kiel (NGrove2): Haensel, Uwe. Bd. 13, S. 583-584.

Sonstige Sach- und Personenartikel

- ENZ

Fahrmeir 2005a, Bildungsbürgertum (ENZ): Fahrmeir, Andreas, in: Bd. 2, Sp. 242-246.

Fahrmeir 2005b, Bürgertum (ENZ): Fahrmeir, Andreas, in: Bd. 2, Sp. 583-594.

Schmale 2005, Bürgerliche Gesellschaft (ENZ): Schmale, Wolfgang. Bd. 2, Sp. 558-564.

- HmT

Reimer 1974, Kenner-Liebhaber-Dilettant (HmT): Reimer, Erich.

- MGG1 und MGG2

Brusniak 1995, Chor und Chormusik (MGG2): Brusniak, Friedhelm. Sachteil Bd. 2, Sp. 766-824.

Gülke 1995, Dirigieren (MGG2): Gülke, Peter. Sachteil Bd. 2, Sp. 1257-1273.

Heister 1996, Konzertwesen (MGG2): Heister, Hanns-Werner. Sachteil Bd. 5, Sp. 686-710.

Mayer Brown 1994, Akademie (MGG2): Mayer Brown, Howard. Übersetzung: Marx-Weber, Magda. Sachteil Bd. 1, Sp. 339-347.

Platen 1995, Collegium musicum (MGG2): Platen, Emil. Sachteil Bd. 2, Sp. 944-951.

Schaal 1956, Gesellschaften und Vereine (MGG1): Schaal, Richard. Bd. 5, Sp. 6-27, v. a. 6-9.

Sponheuer 1996, Kenner-Liebhaber-Dilettant (MGG2): Sponheuer, Bernd. Sachteil Bd. 5, Sp. 31-37.

Staehelin 2004, Nägeli, Hans Georg (MGG2): Staehelin, Martin. Personenteil Bd. 12, Sp. 890-894.

- OEM

Art. Musikverein (OEM): Bd. 3, S. 1559-1560.

Art. Musikverein Kärnten (OEM): Bd. 3, S. 1560.

Art. Musikverein für Steiermark (OEM): Bd. 3, S. 1560-1561.

Sekundärliteratur

Antonicek 1995, Biedermeierzeit und Vormärz: Antonicek, Theophil: „Biedermeierzeit und Vormärz“, in: *Musikgeschichte Österreichs*, hg. von Rudolf Flotzinger und Gernot

- Gruber. Bd. 2: Vom Barock zum Vormärz, hg. von Gernot Gruber. Wien, Köln u. Weimar: Böhlau ²1995, S. 279-351.
- Baldassarre 2007, Der bürgerliche Wertehimmel über Zürich:** Baldassarre, Antonio: „Der bürgerliche Wertehimmel über Zürich. Betrachtungen zum Musikleben und Konzertwesen im Zürich des 19. Jahrhunderts“, in: Bödeker, Hans Erich und Veit, Patrice (Hgg.): *Les sociétés de musique en Europe, 1700-1920. Structures, pratiques musicales, sociabilités*. Berlin: Berliner Wissenschafts-Verlag 2007 (= Musical Life in Europe 1600-1900. Circulation, Institutions, Representation), S. 157-177.
- Bary 1937, Frankfurter Museumsgesellschaft:** Bary, Helene de: *Museum. Geschichte der Frankfurter Museumsgesellschaft*. Frankfurt a. M.: Brönners 1937.
- Bary 1958, Museum:** Ledebur-de Bary, Helene von: „«Eine Akademie, das ‚Museum‘ genannt»“, in: Weber, Hildegard (Hg.): *Das „Museum“. Einhundertfünfzig Jahre Frankfurter Konzertleben 1808-1958*. Frankfurt a. M.: Verlag Waldemar Kramer 1958, S. 26-35.
- Bauer 1992, Wie Beethoven auf den Sockel kam:** Bauer, Elisabeth Eleonore: *Wie Beethoven auf den Sockel kam. Die Entstehung eines musikalischen Mythos*. Stuttgart und Weimar: Metzler 1992. Zugleich: Dissertation an der Freien Universität Berlin 1989.
- Baumann 2002, Vom Musikraum zum Konzertsaal:** Baumann, Dorothea: *Vom Musikraum zum Konzertsaal. Auf den Spuren von Zürichs Musikleben*. Zürich: Kommissionsverlag Hug & Co. 2002 (= 186. Neujahrsblatt der Allgemeinen Musikgesellschaft Zürich).
- Beer 2000, Musik zwischen Komponist, Verlag und Publikum:** Beer, Axel: *Musik zwischen Komponist, Verlag und Publikum. Die Rahmenbedingungen des Musikschaffens in Deutschland im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts*. Tutzing: Schneider 2000. Zugleich: Erweiterte Habilitationsschrift der Universität Münster 1995.
- Benner 2003, Humboldts Bildungstheorie:** Benner, Dietrich: *Wilhelm von Humboldts Bildungstheorie. Eine problemgeschichtliche Studie zum Begründungszusammenhang neuzeitlicher Bildungsreform*. Weinheim und München: Juventa ³2003.
- Bernische Musikgesellschaft 1965, Festschrift 150 Jahre Bernische MG:** *Festschrift zum 150jährigen Bestehen der Bernischen Musikgesellschaft 1815 bis 1965*. Bern: K. J. Wyss Erben 1965.
- Bihle 1911, Die Musikalische Akademie München:** Bihle, Heinrich: *Die Musikalische Akademie München 1811-1911. Festschrift zur Feier des hundertjährigen Bestehens*. München: E. Muhlthaler's Buch- und Kunstdruckerei 1911.
- Bischoff 1890, Chronik des Steiermärkischen Musikvereines:** Bischoff, Ferdinand: *Chronik des Steiermärkischen Musikvereines. Festschrift zur Feier des fünfundsiebenzigjährigen Bestandes des Vereines*. Graz: Verlag des steiermärkischen Musikvereines 1890.
- Bloesch 1915, Die Bernische Musikgesellschaft:** Bloesch, Hans: *Die Bernische Musikgesellschaft 1815-1915*. Bern: Gustav Grunau 1915.
- Blum 1975, Musikleben in Bremen:** Blum, Klaus: *Musikfreunde und Musici. Musikleben in Bremen seit der Aufklärung*. Tutzing: Schneider 1975.
- Bock 1902, Philharmonische Gesellschaft in Laibach:** Bock, Emil: *Die Philharmonische Gesellschaft in Laibach 1702-1902*, hg. von der Direktion der Philharmonischen Gesellschaft. Laibach [= Ljubljana]: von Kleinmayr & Bamberg 1902.
- Bödeker 1989, Die gebildeten Stände:** Bödeker, Hans Erich: „Die ‚gebildeten Stände‘ im späten 18. und frühen 19. Jahrhundert: Zugehörigkeit und Abgrenzungen. Mentalitäten und Handlungspotentiale“, in: *Bildungsbürgertum im 19. Jahrhundert*.

- Teil IV: Politischer Einfluß und gesellschaftliche Formation, hg. von Jürgen Kocka. Stuttgart: Klett-Cotta 1989 (= Industrielle Welt, Bd. 48), S. 21-52.
- Bödeker/Veit 2007a, Les sociétés de musique en Europe:** Bödeker, Hans Erich und Veit, Patrice (Hgg.): *Les sociétés de musique en Europe, 1700-1920. Structures, pratiques musicales, sociabilités*. Berlin: Berliner Wissenschafts-Verlag 2007 (= Musical Life in Europe 1600-1900. Circulation, Institutions, Representation).
- Bödeker/Veit 2007b, Sociabilité, musique et concert:** Bödeker, Hans Erich; Veit, Patrice: „Sociabilité, musique et concert. Approches et perspectives“, in: *Les sociétés de musique en Europe, 1700-1920. Structures, pratiques musicales, sociabilités*, hg. v. Hans Erich Bödeker und Patrice Veit. Berlin: Berliner Wissenschafts-Verlag 2007 (= Musical Life in Europe 1600-1900. Circulation, Institutions, Representation), S. 1-20.
- Boerlin-Brodbeck 2002, Yvonne, Beziehungen zwischen Schweiz und Deutschland:** Boerlin-Brodbeck, Yvonne: „Welches Deutschland? Welche Schweiz? Die Beziehungen zwischen der Schweiz und Deutschland in der Kunst des 18. Jahrhunderts“, in: *Das Achtzehnte Jahrhundert* 26/2 (2002), S. 208-230.
- Böhm 2006a, Das Grosse Konzert:** Böhm, Claudius: „Das Große Konzert und sein Orchester: Auf der Höhe der Zeit“, in: Jung, Hans-Rainer: *Das Gewandhausorchester. Seine Mitglieder und seine Geschichte seit 1743*. Mit Beiträgen zur Kultur- und Zeitgeschichte von Claudius Böhm. Leipzig: Faber & Faber 2006, S. 13-16.
- Böhm 2006c, Das Stadt- und Kirchenorchester:** Böhm, Claudius: „Das Stadt- und Kirchenorchester: Ein bitterer Beigeschmack“, in: Jung, Hans-Rainer: *Das Gewandhausorchester. Seine Mitglieder und seine Geschichte seit 1743*. Mit Beiträgen zur Kultur- und Zeitgeschichte von Claudius Böhm. Leipzig: Faber & Faber 2006, S. 95-100.
- Böhm/Staps 1993, Das Leipziger Stadt- und Gewandhausorchester:** Böhm, Claudius und Staps, Sven-W.: *Das Leipziger Stadt- und Gewandhausorchester. Dokumente einer 250jährigen Geschichte*. Leipzig: Verlag Kunst und Touristik 1993.
- Bollert 1966, Sing-Akademie zu Berlin:** Bollert, Werner (Hg.): *Sing-Akademie zu Berlin. Festschrift zum 175jährigen Bestehen*. Berlin: Rembrandt Verlag 1966.
- Braun 1932, Festschrift MV Lenzburg:** Braun, Emil: *Geschichte des Orchesters des Musikvereins Lenzburg. Festschrift zur Feier des hundertjährigen Bestehens 1832-1932*, hg. vom Musikverein Lenzburg. Lenzburg: Buchdruckerei Richard Müller 1932.
- Brück 1992, Erfurter Musikverein:** Brück, Helga: *Viva la musica in Erfordia: 1818-1968. Erfurter Musikverein und Singakademie*. Erfurt: Verlagshaus Thüringen 1992.
- Bruckmüller 1990, Bürgertum:** Bruckmüller, Ernst et. al. (Hgg.): *Bürgertum in der Habsburgermonarchie*. Wien und Köln: Böhlau 1990.
- Brühlmeier/Frei 2005, Zürcher Zunftwesen:** Brühlmeier, Markus; Frei, Beat: *Das Zürcher Zunftwesen*. 2 Bde. Zürich: Verlag NZZ 2005.
- Conze 1985-1992, Bildungsbürgertum:** Conze, Werner et. al. (Hgg.): *Bildungsbürgertum im 19. Jahrhundert*. 4 Bde. Stuttgart: Klett-Cotta 1985-1992 (= Industrielle Welt, Bd. 38, 41, 47-48).
- Cvetko 1971, Instruktion für das Orchester der Philharmonischen Gesellschaft Laibach:** Cvetko, Dragotin: „Instruktion für das Orchester der Philharmonischen Gesellschaft Laibach“, in: *Symbolae Historiae Musicae. Hellmut Federhofer zum 60. Geburtstag überreicht von Freunden, Kollegen und Schülern*, hg. von Friedrich Wilhelm Riedel und Hubert Unverricht. Mainz: B. Schott's Söhne 1971, S. 204-209.
- Dahlhaus 1973, Problematik der musikalischen Gattungen im 19. Jh.:** Dahlhaus, Carl: „Zur Problematik der musikalischen Gattungen im 19. Jahrhundert“, in: *Gattungen der*

- Musik in Einzeldarstellungen. Gedenkschrift Leo Schrade*, in Verbindung mit Freunden, Schülern und weiteren Fachgelehrten hg. von Wulf Arlt, Ernst Lichtenhahn und Hans Oesch unter Mitarbeit von Max Haas. Erste Folge. Bern und München: Francke Verlag 1973, S. 840-895.
- Dahlhaus 1980, Musik des 19. Jh.:** Dahlhaus, Carl: *Die Musik des 19. Jahrhunderts*. Wiesbaden: Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion in Verbindung mit Laaber: Laaber 1980 (= Neues Handbuch der Musikwissenschaft, Bd. 6).
- Dahlhaus 2002, Die Idee der absoluten Musik:** Dahlhaus, Carl: „Die Idee der absoluten Musik“, in: Derselbe: *19. Jahrhundert I. Theorie / Ästhetik / Geschichte: Monographien*, hg. von Hermann Danuser. Laaber: Laaber 2002 (= Carl Dahlhaus. Gesammelte Schriften in 10 Bänden, Bd. 4).
- De Capitani 1993, Musik in Bern:** De Capitani, François unter Mitarbeit von Aeschbacher, Gerhard: *Musik in Bern. Musik, Musiker, Musikerinnen und Publikum in der Stadt Bern vom Mittelalter bis heute*. Bern: Historischer Verein des Kantons Bern 1993.
- Dethlefs/Lütteken 1994a, Höfische Musikkultur Münster:** Dethlefs, Gerd; Lütteken, Laurenz: „Höfische Musikkultur 1650-1803“, in: *Musik in Münster. Eine Ausstellung des Stadtmuseums Münster in Zusammenarbeit mit dem Musikwissenschaftlichen Seminar der Westfälischen Wilhelms-Universität Münster. 22. April – 31. Juli 1994*, hg. von Klaus Hortschansky und Hans Galen. Münster: Verlag Regensberg 1994, S. 82-124.
- Dörffel 1884, Gewandhauskonzert 1781-1881:** Dörffel, Alfred: *Die Gewandhauskonzerte zu Leipzig. 1781-1881*. Reprint der Ausgabe Leipzig 1884. [Originaltitel: *Geschichte der Gewandhausconcerte zu Leipzig vom 25. November 1781 bis 25. November 1881.*] Leipzig: Deutscher Verlag für Musik 1980.
- Draheim 2004, Karlsruher Musikgeschichte:** Draheim, Joachim: *Karlsruher Musikgeschichte*, [hg. von Freidrich G. Hoepfner]. Karlsruhe: Info Verlag 2004 (= Hoepfner-Bibliothek).
- Eberle 1991, 200 Jahre Sing-Akademie Berlin:** Eberle, Gottfried: *200 Jahre Sing-Akademie zu Berlin. «Ein Kunstverein für die heilige Musik»*. Berlin: Nicolai 1991.
- Fahrmeir 2008, Höhere Bildung:** Fahrmeir, Andreas: „Die höhere Bildung und das Geld im Übergang vom Ancien Régime zu Napoleon“, in: *Clio-Online. Themenportal Europäische Geschichte*. Berlin: Humboldt-Universität 2008. URL: <http://www.europa.clio-online.de/2008/Article=298> oder <http://publikationen.ub.uni-frankfurt.de/volltexte/2008/5471> (Stand 14.07.2008, 12.00 Uhr MESZ).
- Fehr 1918, Der alte Musiksaal beim Fraumünster:** Fehr, Max: *Der alte Musiksaal beim Fraumünster (1717-1897)*. Zürich und Leipzig: Kommissionsverlag von Hug & Co (= 106. Neujahrsblatt der Allgemeinen Musikgesellschaft in Zürich).
- Fehr 1927, Aufzeichnungen über das Zürcherische Musikleben:** Fehr, Max: *Hans Conrad Ott-Usteri und seine Aufzeichnungen über das Zürcherische Musikleben 1834-1866*. Zürich: Orell Füssli 1927 (= 115. Neujahrsblatt der Allgemeinen Musikgesellschaft in Zürich).
- Feldmann 1830, Kurze Geschichte des Dortmunder Konzerts:** Feldmann, Wilhelm: „Versuch einer kurzen Geschichte des Dortmunder Konzerts, von seiner Entstehung an bis jetzt 1830“, in: *Wilhelm Feldmanns „Versuch einer kurzen Geschichte des Dortmunder Konzerts, von seiner Entstehung an bis jetzt 1830“. Faksimile-Ausgabe mit kommentierenden Aufsätzen*, hg. von Martin Geck und Ulrich Tadday. Hildesheim etc: Georg Olms Verlag 1994 (= Studien und Materialien zur Musikwissenschaft, Bd. 9), S. I-69.

- Fischer G 1903, Musik in Hannover:** Fischer, Georg: *Musik in Hannover*. Zweite vermehrte Auflage von „Opern und Concerte im Hoftheater zu Hannover bis 1866“. Hannover und Leipzig: Hahn'sche Buchhandlung 1903.
- Fischer U 2008, Die AMG und das Aktientheater:** Fischer, Urs: „Künstlerischer Anspruch und ökonomische Realität. Die Allgemeine Musik-Gesellschaft und das Aktientheater“, in: *Kunstwerk der Zukunft. Richard Wagner und Zürich (1849-1858)*. Katalog zur Ausstellung „Kunstwerk der Zukunft – Richard Wagner und Zürich (1849-1858)“ Museum Bärengrasse Zürich, 25. Juni bis 16. November 2008, hg. von Laurenz Lütteleken. Zürich: Verlag Neue Zürcher Zeitung 2008 (= Veröffentlichungen des Forschungsprojektes „Musik in Zürich- Zürich in der Musikgeschichte“ an der Universität Zürich), S. 53-61.
- Fischer WH 1918, Festschrift MV Düsseldorf:** Fischer, W[ilhelm] H[ubert]: *Festschrift zur 100jährigen Jubelfeier des Städtischen Musikvereins Düsseldorf und zum hundertjährigen Bestehen der niederrheinischen Musikfeste mit dem Programm der beiden grossen Jubiläums-Festkonzerte am Samstag, 12. und Sonntag, 13. Okt. 1918 [...]. Nebentitel [auf dem Umschlag]: 1818 Städtischer Musik-Verein Düsseldorf 1918*. Düsseldorf: Dietz 1918.
- Flotzinger/Gruber, Musikgeschichte Österreichs:** Flotzinger, Rudolf; Gruber, Gernot (Hgg.): *Musikgeschichte Österreichs*. 2., überarbeitete und stark erweiterte Auflage. 3 Bde. Wien: Böhlau 1995.
- Forner 1981, Gewandhauskonzerte:** Forner, Johannes (Hg.): *Die Gewandhauskonzerte zu Leipzig 1781-1981. Mit einem zusammenfassenden Rückblick von den Anfängen bis 1781*. Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik 1981.
- Forsyth 1985, Buildings for Music:** Forsyth, Michael: *Buildings for Music. The Architect, the Musician, and the Listener from the Seventeenth Century to the Present Day*. Cambridge: The MIT Press 1985.
- Galkin 1988, History of orchestral conducting:** Galkin, Elliott W.: *A History of Orchestral Conducting in Theory and Practice*. New York: Pendragon Press 1988.
- Gall 1987, Selbstverständnis des deutschen Bürgertums:** Gall, Lothar: „'...ich wünschte ein Bürger zu sein.' Zum Selbstverständnis des deutschen Bürgertums im 19. Jahrhundert“, in: *Historische Zeitschrift* 245 (1987), S. 601-623.
- Gall 1989, Bürgertum in Deutschland:** Gall, Lothar: *Bürgertum in Deutschland*. Berlin: Siedler 1989.
- Gall 1991, Vom alten zum neuen Bürgertum:** Gall, Lothar (Hg.): *Vom alten zum neuen Bürgertum. Die mitteleuropäische Stadt im Umbruch 1780-1820*. München: Oldenbourg 1991 (= Historische Zeitschrift. Beihefte (Neue Folge), Bd. 14), Einleitung S. 1-18.
- Gall 1993, Stadt und Bürgertum im Übergang:** Gall, Lothar (Hg.): *Stadt und Bürgertum im Übergang von der traditionellen zur modernen Gesellschaft*. München 1993 (= Historische Zeitschrift. Beihefte (Neue Folge), Bd. 16), Einleitung S. 1-12.
- Geck/Tadday 1994, Feldmanns Geschichte des Dortmunder Konzerts:** Geck, Martin und Tadday Ulrich (Hgg.): *Wilhelm Feldmanns „Versuch einer kurzen Geschichte des Dortmunder Konzerts, von seiner Entstehung an bis jetzt 1830“. Faksimile-Ausgabe mit kommentierenden Aufsätzen*, hg. von Martin Geck und Ulrich Tadday. Hildesheim etc.: Georg Olms Verlag 1994 (= Studien und Materialien zur Musikwissenschaft, Bd. 9).
- Geilinger 1880, 250 Jahre Musik-Collegium in Winterthur:** Geilinger, R[udolf]: *Zur Feier des 250-jährigen Bestehens des Musik-Collegium in Winterthur*. Winterthur: Bleuler-Hausheer 1880.

- Georgi 1881, Verhältnisse des Stadtorchesters in Leipzig:** [Georgi, Otto:] *Vortrag, die Verhältnisse des Stadtorchesters in Leipzig betreffend*. [Leipzig: s. n. 1881].
- Gesellschaft der Musikfreunde Steyr 1963, Festschrift MV Steyr:** *Festschrift Gesellschaft der Musikfreunde Steyr 1838-1963*. [s.l. s.n.] [1963].
- Gotzmann/Liedtke/Rahden, Juden, Bürger, Deutsche:** Gotzmann, Andreas; Liedtke, Rainer und Rahden, Till van (Hgg.): *Juden, Bürger, Deutsche. Zur Geschichte von Vielfalt und Differenz 1800-1933*. Tübingen: Mohr Siebeck 2001 (= Schriftenreihe wissenschaftlicher Abhandlungen des Leo-Baeck-Instituts, Bd. 63).
- Grossimlinghaus 1989, Chronik MV Düsseldorf I:** Grossimlinghaus, Rainer: *Aus Liebe zur Musik. «Zwei Jahrhunderte Musikleben in Düsseldorf»*. *Die Chronik des Städtischen Musikvereins zu Düsseldorf e. V. Konzertchor der Landeshauptstadt Düsseldorf 1818-1988*, hg. vom Städtischen Musikverein zu Düsseldorf e. V. Düsseldorf: Städtischer Musikverein zu Düsseldorf 1989.
- Grossimlinghaus 2001, Chronik MV Düsseldorf II:** Grossimlinghaus, Rainer: *Aus Liebe zur Musik. «Die Kunst des Unmöglichen»*. *Die Chronik des Städtischen Musikvereins zu Düsseldorf e. V. Konzertchor der Landeshauptstadt Düsseldorf. Teil 2. 1988-2001*, hg. vom Städtischen Musikverein zu Düsseldorf e. V. Düsseldorf: Städtischer Musikverein zu Düsseldorf 2001.
- Guggenheimer 1996, Lexikon jüdische Familiennamen:** Guggenheimer, Eva H. und Heinrich W.: *Etymologisches Lexikon der jüdischen Familiennamen*. München etc.: Saur 1996.
- Haberkamp 2001, Musik am Hof Thurn und Taxis:** Haberkamp, Gertraut: „Die Musik am Hofe der Fürsten von Thurn und Taxis im 18. Jahrhundert“, in: *Reichsstadt und immerwährender Reichstag (1663-1806). 250 Jahre Haus Thurn und Taxis in Regensburg. Beiträge des Regensburger Herbstsymposiums zur Kunstgeschichte und Denkmalpflege vom 17. bis 22. November 1998*. Kallmünz: Verlag Michael Lassleben 2001 (= Thurn und Taxis-Studien, Bd. 20).
- Hanke 2007, Wagner in Zürich:** Hanke, Eva Martina: *Wagner in Zürich. Individuum und Lebenswelt*. Kassel etc.: Bärenreiter 2007 (= Schweizer Beiträge zur Musikforschung, Bd. 9) (= Veröffentlichungen des Forschungsprojektes „Musik in Zürich- Zürich in der Musikgeschichte“ an der Universität Zürich).
- Hanson 1985, Musical life in Biedermeier Vienna:** Hanson, Alice M.: *Musical Life in Biedermeier Vienna*. Cambridge etc.: Cambridge University Press 1985 (= Cambridge Studies in Music).
- Hase 1920, Festschrift MV Münster:** Hase, Felix: *Festschrift zur Feier des hundertjährigen Bestehens des Musikvereins zu Münster 1817-1917 den Mitglieder und Freunden des Vereins gewidmet*. Münster: Regensbergische Buchhandlung und Buchdruckerei 1920.
- Hein/Schulz 1996, Bürgerkultur:** Hein, Dieter; Schulz, Andreas (Hgg.): *Bürgerkultur im 19. Jahrhundert. Bildung, Kunst und Lebenswelt*. München: Beck 1996.
- Heine 2008, Die AMG:** Heine, Claudia: „Die Allgemeine Musik-Gesellschaft Zürich – Vorgängerin der Tonhallegesellschaft mit bewegter Geschichte“, in: *Sonus* 2/1 (2008), S. 21.
- Heister 1983, Das Konzert:** Heister, Hanns-Werner: *Das Konzert. Theorie einer Kulturform*. 2 Bde. Wilhelmshaven: Heinrichshofen's Verlag 1983 (= Taschenbücher zur Musikwissenschaft 87-88).
- Hettling/Hoffmann 1997, Bürgerlicher Wertehimmel:** Hettling, Manfred; Hoffmann, Stefan-Ludwig: „Der bürgerliche Wertehimmel. Zum Problem individueller

- Lebensführung im 19. Jahrhundert“, in: *Geschichte und Gesellschaft* 23 (1997), Heft 3, S. 333-359.
- Hinrichs 2003, Öffentliche Concerte Oldenburg:** Hinrichs, Ernst: „'Öffentliche Concerte' in einer norddeutschen Residenzstadt im späteren 18. Jahrhundert: Das Beispiel Oldenburg“, in: *Formen der Geselligkeit in Nordwestdeutschland 1750-1820*, hrsg. von Peter Albrecht, Hans Erich Bödeker und Ernst Hinrichs. Tübingen: Max Niemeyer Verlag 2003, S. 59-80.
- Hinrichsen 1999, Musikalische Interpretation:** Hinrichsen, Hans-Joachim: *Musikalische Interpretation. Hans von Bülow*. Teilw. Habil.-Schrift Universität Berlin 1997. Stuttgart: Steiner 1999 (= Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft, Bd. 46).
- Hinrichsen/Heine 2009, AMG und Konzertleben Zürichs:** Hinrichsen, Hans-Joachim; Heine, Claudia: „Die Allgemeine Musikgesellschaft – Zur Geschichte des Konzertlebens in Zürich“, in: [Musik-Bürger-Stadt. Publikation der Referate des internationalen Kongresses «Musik-Bürger-Stadt. 200 Jahre Frankfurter Museums-Gesellschaft. Symposium – Ausstellung – Konzerte. 10.-13. April 2008»], Druck in Vorbereitung.
- Hortschansky/Galen 1994, Musik in Münster:** Hortschansky, Klaus; Galen, Hans (Hgg.): *Musik in Münster. Eine Ausstellung des Stadtmuseums Münster in Zusammenarbeit mit dem Musikwissenschaftlichen Seminar der Westfälischen Wilhelms-Universität Münster. 22. April – 31. Juli 1994*. Münster: Verlag Regensberg 1994.
- Jersch-Wenzel 1992, Die Juden im gesellschaftlichen Gefüge Berlins:** Jersch-Wenzel, Stefi: „Die Juden im gesellschaftlichen Gefüge Berlins um 1800“, in: *Bild und Selbstbild der Juden Berlins zwischen Aufklärung und Romantik. Beiträge zu einer Tagung*, hg. von Marianne Awerbuch und Stefi Jersch-Wenzel. Berlin: Colloquium Verlag 1992 (= Einzelveröffentlichungen der Historischen Kommission zu Berlin, Bd. 75), S. 139-154.
- Jung 2006, Das Gewandhausorchester:** Jung, Hans-Rainer: *Das Gewandhausorchester. Seine Mitglieder und seine Geschichte seit 1743*. Mit Beiträgen zur Kultur- und Zeitgeschichte von Claudius Böhm. Leipzig: Faber & Faber 2006.
- Kaufmann E 1990, Musikverein für Steiermark:** Kaufmann, Erika (Hg.): *175 Jahre Musikverein für Steiermark-Graz 1815-1990*. Graz: Musikverein für Steiermark 1990.
- Kaufmann H 1965, 150 Jahre Musikverein für Steiermark:** Kaufmann, Harald: *Eine bürgerliche Musikgesellschaft. 150 Jahre Musikverein für Steiermark*. Graz: Styria 1965.
- Keesbacher 1862, Philharmonische Gesellschaft Laibach:** Keesbacher, Fr[iedrich]: *Die philharmonische Gesellschaft in Laibach seit dem Jahre ihrer Gründung 1702 bis zu ihrer letzten Umgestaltung 1862. Eine geschichtliche Skizze*. (Separat-Abdruck aus den „Blättern aus Krain“). Laibach: Kleinmayr & Bamberg 1862.
- Kirsch 1996, Geschichte der Würzburger Hofmusik im 19. Jh.:** Kirsch, Dieter: „Zur Geschichte der Würzburger Hofmusik im 19. Jahrhundert“, in: *Mainfränkisches Jahrbuch für Geschichte und Kunst* 48 (1996). Gleichzeitig: *Archiv des Historischen Vereins für Unterfranken und Aschaffenburg*, Bd. 119. S. 199-232.
- Knorr 1908, Festschrift Frankfurter Museumsgesellschaft:** Knorr, Iwan: *Festschrift zur Feier des hundertjährigen Bestehens der Frankfurter Museumsgesellschaft 1808 bis 1908*. Frankfurt a. M.: August Osterrieth 1908.
- Kocka 1988a, Bürgertum im 19. Jh.:** Kocka, Jürgen (Hg.) *Bürgertum im 19. Jahrhundert. Deutschland im europäischen Vergleich*. 3 Bde. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1988.

- Kocka 1988b, Bürgertum und bürgerliche Gesellschaft:** Kocka, Jürgen: „Bürgertum und bürgerliche Gesellschaft im 19. Jahrhundert. Europäische Entwicklungen und deutsche Eigenarten“, in: Ders. (Hg.): *Bürgertum im 19. Jahrhundert. Deutschland im europäischen Vergleich*. 3 Bde. Bd.1. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1988, S. 11-76.
- Kocka 1989, Bildungsbürgertum:** Kocka, Jürgen: „Bildungsbürgertum – Gesellschaftliche Formation oder Historikerkonstrukt?“, in: *Bildungsbürgertum im 19. Jahrhundert*. Teil IV: Politischer Einfluß und gesellschaftliche Formation, hg. von Dems. Stuttgart: Klett-Cotta 1989 (= Industrielle Welt, Bd. 48), S. 9-20.
- Kost 2004, Humboldt, Klassik, Bürgerliches Bewusstsein:** Kost, Jürgen: *Wilhelm von Humboldt – Weimarer Klassik – Bürgerliches Bewusstsein. Kulturelle Entwürfe in Deutschland um 1800*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2004 (= Studien zur Literatur- und Kulturgeschichte, Bd. 19).
- Kraus HC 2008, Kultur, Bildung und Wissenschaft im 19. Jh.:** Kraus, Hans-Christof: *Kultur, Bildung und Wissenschaft im 19. Jahrhundert*. München: Oldenbourg 2008 (= Enzyklopädie Deutscher Geschichte, Bd. 82).
- Kraus J 2003, Nordhausener musikalische Gesellschaft:** Kraus, Julia: „Die Nordhausener musikalische Gesellschaft und Christoph Gottlieb Schröter, in: *Formen der Geselligkeit in Nordwestdeutschland 1750-1820*, hrsg. von Peter Albrecht, Hans Erich Bödeker und Ernst Hinrichs. Tübingen: Max Niemeyer Verlag 2003, S. 81-115, hier S. 83. In gekürzter Fassung auf französisch erschienen u.d.T.: „La Société musicale de Nordhausen à la fin du XVIII^e siècle“, in: Bödeker, Hans Erich und Veit, Patrice (Hgg.): *Les sociétés de musique en Europe, 1700-1920. Structures, pratiques musicales, sociabilités*. Berlin: Berliner Wissenschafts-Verlag 2007 (= Musical Life in Europe 1600-1900. Circulation, Institutions, Representation), S. 45-65.
- Krellmann 1968, 150 Jahre MV Düsseldorf:** Krellmann, Hanspeter (Hg.): *150 Jahre Städtischer Musikverein Düsseldorf 1818-1968*. Düsseldorf: Städtischer Musikverein Düsseldorf 1968.
- Kroll 1966, Musikstadt Königsberg:** Kroll, Erwin: *Musikstadt Königsberg. Geschichte und Erinnerung*. [Freiburg i. Br.]: Atlantis [1966].
- Kuret 1990, Philharmonische Gesellschaft Ljubljana:** Kuret, Primož: „Die Rolle und die Tätigkeit der Philharmonischen Gesellschaft in Ljubljana“, in: *Festschrift Rudolf Bockholdt zum 60. Geburtstag*, hg. von Norbert Dubowy und Sören Meyer-Eller. Pffaffenhofen: Ludwig, S. 367-377.
- Kuret 2007, Archivalienbestand der Laibacher Philharmonischen Gesellschaft:** Kuret, Primož: „Der Archivalienbestand der *Philharmonischen Gesellschaft in Laibach* – Eine bedeutende Quelle zum slowenischen Musikleben im 19. und beginnenden 20. Jahrhundert“, in: *Musik-Sammlungen – Speicher interkultureller Prozesse*. Teilband A, hg. von Erik Fischer. Stuttgart: Franz Steiner Verlag 2007 (= Berichte des interkulturellen Forschungsprojekts «Deutsche Musikkultur im östlichen Europa», Bd. 2), S. 252-266.
- Kurmann 2004, Musikkollegium Winterthur:** Kurmann, Nicole: *Dem Provinziellen widerstehen. Das Musikkollegium Winterthur 1629-2004 im Musikleben der Stadt*. Winterthur: Stadtbibliothek und Zürich: Chronos Verlag 2004 (= Neujahrsblatt der Stadtbibliothek Winterthur, Bd. 335). Zugleich Diss. Universität Zürich 2003/2004.
- Loos 2002, Opern- und Konzerthäuser vor 1914:** Loos, Helmut: „Tempel der Kunst – Kathedralen der Nation: Opern- und Konzerthäuser vor 1914, in: *Musikgeschichte zwischen Ost- und Westeuropa. Kirchenmusik – geistliche Musik – religiöse Musik. Bericht der Konferenz Chemnitz 28.-30. Oktober 1999 anlässlich des 70. Geburtstages von Klaus Wolfgang Niemöller*, hg. von Helmut Loos und Klaus-Peter Koch. Sinzig: Studio 2002 (= Edition IME, Reihe 1, Schriften, Bd. 7), S. 345-359.

- Lowenstein 1992, Soziale Aspekte der Krise des Berliner Judentums:** Lowenstein, Steven M.: „Soziale Aspekte der Krise des Berliner Judentums 1780 bis 1830“, in: *Bild und Selbstbild der Juden Berlins zwischen Aufklärung und Romantik. Beiträge zu einer Tagung*, hg. von Marianne Awerbuch und Stefi Jersch-Wenzel. Berlin: Colloquium Verlag 1992 (= Einzelveröffentlichungen der Historischen Kommission zu Berlin, Bd. 75), S. 81-105.
- Lübbecke 1958, Der Saalbau:** Lübbecke, Fried: „Der Saalbau“, in: *Das „Museum“. Einhundertfünfzig Jahre Frankfurter Konzertleben 1808-1958*, hg. von Hildegard Weber. Frankfurt a. M.: Verlag Waldemar Kramer 1958, S. 45-67.
- Lütteken 1994, Bürgerliche Musikkultur Münster:** Lütteken, Laurenz: „Bürgerliche Musikkultur 1803-1918“, in: *Musik in Münster. Eine Ausstellung des Stadtmuseums Münster in Zusammenarbeit mit dem Musikwissenschaftlichen Seminar der Westfälischen Wilhelms-Universität Münster. 22. April – 31. Juli 1994*, hg. von Klaus Hortschansky und Hans Galen. Münster: Verlag Regensburg 1994, S. 164-211.
- Lütteken 2000, Wie ‚autonom‘ kann Musikgeschichte sein?:** Lütteken, Laurenz: „Wie ‚autonom‘ kann Musikgeschichte sein? Mögliche Perspektiven eines methodischen Wandels“, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 57 (2000), S. 31-38.
- Lütteken 2008, Richard Wagner und Zürich:** Lütteken, Laurenz (Hg.): *Kunstwerk der Zukunft. Richard Wagner und Zürich (1849-1858)*. Katalog zur Ausstellung „Kunstwerk der Zukunft – Richard Wagner und Zürich (1849-1858) Museum Bärengasse Zürich, 25. Juni bis 16. November 2008. Zürich: Verlag Neue Zürcher Zeitung 2008 (= Veröffentlichungen des Forschungsprojektes „Musik in Zürich-Zürich in der Musikgeschichte“ an der Universität Zürich).
- Mahling 1980, Zum Musikbetrieb Berlins:** Mahling, Christoph-Hellmut: „Zum «Musikbetrieb» Berlins und seinen Institutionen in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts“, in: *Studien zur Musikgeschichte Berlins im frühen 19. Jahrhundert*, hg. von Carl Dahlhaus. Regensburg: Gustav Bosse Verlag 1980 (= Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, Bd. 56), S. 27-284.
- Mandyczewski 1912, Zusatzband Gesellschaft der Musikfreunde Wien:** Mandyczewski, Eusebius: *Zusatzband zur Geschichte der k. k. Gesellschaft der Musikfreunde in Wien. Sammlungen und Statuten*. Wien: Holzhausen 1912.
- McVeigh 1993, Concert Life in London:** McVeigh, Simon: *Concert Life in London from Mozart to Haydn*. Cambridge: Cambridge University Press 1993.
- McVeigh 2004, Concert Life in 18th-Century Britain:** McVeigh, Simon: „Introduction“, in: Wollenberg, Susan und McVeigh, Simon (Hgg.): *Concert Life in Eighteenth-Century Britain*. Aldershot und Burlington: Ashgate 2004, S. 1-15.
- Mittmann 1990, Musikerberuf und bürgerliches Bildungsideal:** Mittmann, Jörg-Peter: „Musikerberuf und bürgerliches Bildungsideal“, in: *Bildungsbürgertum im 19. Jahrhundert. Teil II: Bildungsgüter und Bildungswissen*. Stuttgart: Klett-Cotta 1990 (= Industrielle Welt, Bd. 41), S. 237-258.
- Mommsen 2000a, Stadt und Kultur:** Mommsen, Wolfgang J.: „Stadt und Kultur im Deutschen Kaiserreich“, in: Ders.: *Bürgerliche Kultur und politische Ordnung. Künstler, Schriftsteller und Intellektuelle in der deutschen Geschichte 1830-1933*. Frankfurt a. M.: Fischer 2000, S. 11-45.
- Mommsen 2000b, Kunst- und Museumsvereine:** Mommsen, Wolfgang J.: „Die Stiftung bürgerlicher Identität. Kunst- und Museumsvereine in Deutschland 1820-1914“, in: Ders.: *Bürgerliche Kultur und politische Ordnung. Künstler, Schriftsteller und Intellektuelle in der deutschen Geschichte 1830-1933*. Frankfurt a. M.: Fischer 2000, S. 46-58.

- Mommsen 2000c, Kultur als Instrument der Legitimierung:** Mommsen, Wolfgang J.: „Kultur als Instrument der Legitimierung bürgerlicher Hegemonie im Nationalstaat“, in: Ders.: *Bürgerliche Kultur und politische Ordnung. Künstler, Schriftsteller und Intellektuelle in der deutschen Geschichte 1830-1933*. Frankfurt a. M.: Fischer 2000, S. 59-75.
- Mozarteum 1981, Bürgerliche Musikkultur Salzburg:** Internationale Stiftung Mozarteum (Hg.): *Bürgerliche Musikkultur im 19. Jahrhundert in Salzburg. Ein Symposium aus Anlaß des hundertjährigen Gründungstages der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg*. Salzburg, 20. September 1980, Mozarteum, Wiener Saal. Salzburg: Internationale Stiftung Mozarteum 1981.
- Musikverein Eisenach 1936, Festschrift MV Eisenach:** *Hundert Jahre Musikverein Eisenach 1836-1936*. Eisenach: Kühner 1936.
- Musikverein Darmstadt 2007, 175 Jahre MV Darmstadt:** *175 Jahre Musikverein Darmstadt e.V. Festschrift*. [Darmstadt]: Musikverein Darmstadt 2007.
- Musikverein Düsseldorf 1993, 175 Jahre MV Düsseldorf:** *175 Jahre MV Düsseldorf: 175 Jahre Städtischer Musikverein zu Düsseldorf 1818-1993*, hg. vom Städtischen Musikverein zu Düsseldorf e. V.
- Musikverein Lenzburg 1982, 150 Jahre MV Lenzburg:** *Jubiläumsschrift 150 Jahre Musikverein Lenzburg 1832-1982*. Lenzburg: R+L Müller 1982.
- Nägele 2000, Das württembergische Hoforchester:** Nägele, Reiner: „«Ihre Schulung ist in jeder Beziehung vollkommen». Das Württembergische Hoforchester 1819-1856“, in: Nägele, Reiner (Hg.): *Musik und Musiker am Stuttgarter Hoftheater (1750-1918). Quellen und Studien*. Eine Ausstellung der Württembergischen Landesbibliothek in Zusammenarbeit mit dem Württembergischen Staatstheater aus Anlaß des 250jährigen Bestehens des Stuttgarter Opernhauses vom 22. September bis 22. Dezember 2000. Stuttgart: Württembergische Landesbibliothek 2000 (= Jahresgabe der Württembergischen Bibliotheksgesellschaft e. V. 2000), S. 223-242.
- Nationaltheater-Orchester Mannheim 1929, 150 Jahre Musikalische Akademie:** Nationaltheater-Orchester (Hg.): *150 Jahre Musikalische Akademie des Mannheimer Nationaltheater-Orchesters 1779-1929. Jubiläumsschrift*. Mannheim, Berlin u. Leipzig: J. Bensheimer [1929].
- Nef 1897, Collegia musica in der Schweiz:** Nef, Karl: *Die Collegia musica in der deutschen reformierten Schweiz bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts. Mit einer Einleitung über den reformierten Kirchengesang und die Pflege der Profanmusik in der Schweiz in den frühern Zeiten*. Leipzig: Breitkopf & Härtel und St. Gallen: Fehr'sche Buchhandlung 1897. Neudruck Wiesbaden: Martin Sändig 1973.
- Nipperdey 1972, Verein als soziale Struktur:** Nipperdey, Thomas: „Verein als soziale Struktur in Deutschland im späten 18. und frühen 19. Jahrhundert“, in: *Geschichtswissenschaft und Vereinswesen im 19. Jahrhundert. Beiträge zur Geschichte historischer Forschung in Deutschland*, hrsg. von Hartmut Bookmann [et al.]. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1972 (= Veröffentlichungen des Max-Planck-Instituts für Geschichte, Bd. 1), S. 1-44. Wiederabdruck unter d. T.: „Verein als soziale Struktur in Deutschland im späten 18. und frühen 19. Jahrhundert. Eine Fallstudie zur Modernisierung“, in: Nipperdey, Thomas: *Gesellschaft, Kultur, Theorie. Gesammelte Aufsätze zur neueren Geschichte*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1976 (= Kritische Studien zur Geschichtswissenschaft, Bd. 18), S. 174-205.
- Nipperdey 1983, Deutsche Geschichte 1800-1866:** Nipperdey, Thomas: *Deutsche Geschichte 1800-1866. Bürgerwelt und starker Staat*. Lizenzausgabe für die Bibliothek der Buchfreunde. München: Beck o. J. [1983 oder später].

- Nitsche 1980, Die Liedertafel:** Nitsche, Peter: „Die Liedertafel im System der Zelterschen Gründungen“, in: *Studien zur Musikgeschichte Berlins im frühen 19. Jahrhundert*, hg. von Carl Dahlhaus. Regensburg: Gustav Bosse Verlag 1980 (= Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, Bd. 56), S. 11-26.
- Nösselt 1943, Das Gewandhausorchester:** Nösselt, Hans-Joachim: *Das Gewandhausorchester. Entstehung und Entwicklung eines Orchesters*. Leipzig: Köhler & Amelang 1943.
- Oelkers 1994, Pestalozzi in Deutschland 1800-1830:** Oelkers, Jürgen: „Der Pädagoge als Reformator. Pestalozzi in Deutschland 1800 bis 1830“, in: *Helvetien und Deutschland. Kulturelle Beziehungen zwischen der Schweiz und Deutschland in der Zeit von 1770-1830*, hg. von Hellmut Thomke, Martin Bircher und Wolfgang Proß. Amsterdam: Atlanta 1994 (= Amsterdamer Publikationen zur Sprache und Literatur, Bd. 109), S. 149-174.
- Oepen 1955, Kölner Musikleben:** Oepen, Heinz: *Beiträge zur Geschichte des Kölner Musiklebens 1760-1840*. Köln: Volk 1955 (= Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte, Bd. 10).
- Pankratz 1983, Bach and the Leipzig Collegium musicum:** Pankratz, Herbert: „J. S. Bach and his Leipzig Collegium Musicum“, in: *The Musical Quarterly* 69/3 (1983), S. 323-353.
- Partsch 2007, Gesellschaft der Musikfreunde in Wien im Vormärz:** Partsch, Erich Wolfgang: „Zu Geschichte, Struktur, Repertoire und Publikum der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien im Vormärz“, in: Bödeker, Hans Erich und Veit, Patrice (Hgg.): *Les sociétés de musique en Europe, 1700-1920. Structures, pratiques musicales, sociabilités*. Berlin: Berliner Wissenschafts-Verlag 2007 (= Musical Life in Europe 1600-1900. Circulation, Institutions, Representation), S. 179-191.
- Pelker 1993, Die deutsche Konzertouvertüre:** Pelker, Bärbel: *Die deutsche Konzertouvertüre (1825-1865). Werkkatalog und Rezeptionsdokumente. Teil 1*. Frankfurt a. Main etc.: Peter Lang 1993 (= Europäische Hochschulschriften, Reihe 36, Musikwissenschaft, Bd. 99).
- Perger/Hirschfeld 1912, Gesellschaft der Musikfreunde Wien:** Perger, Richard von; Hirschfeld, Robert: *Geschichte der k.k. Gesellschaft der Musikfreunde in Wien*. Wien: Holzhausen 1912.
- Pinthus 1932, Das Konzertleben in Deutschland:** Pinthus, Gerhard: *Das Konzertleben in Deutschland. Ein Abriss seiner Entwicklung bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts*. Leipzig etc.: Heitz 1932 (= Sammlung musikwissenschaftlicher Abhandlungen, Bd. 8).
- Preussner 1935, Bürgerliche Musikkultur:** Preussner, Eberhard: *Die bürgerliche Musikkultur. Ein Beitrag zur deutschen Musikgeschichte des 18. Jahrhunderts*. Kassel und Basel: Bärenreiter²1950 (¹1935).
- Rahden 2001, Juden in der Geschichte des deutschen Bürgertums:** Rahden, Till van: „Von der Eintracht zur Vielfalt: Juden in der Geschichte des deutschen Bürgertums“, in: Gotzmann, Andreas; Liedtke, Rainer und Rahden, Till van (Hgg.): *Juden, Bürger, Deutsche. Zur Geschichte von Vielfalt und Differenz 1800-1933*. Tübingen: Mohr Siebeck 2001 (= Schriftenreihe wissenschaftlicher Abhandlungen des Leo-Baeck-Instituts, Bd. 63), S. 9-31.
- Reif 1999, Adel im 19. und 20. Jh.:** Reif, Heinz: *Adel im 19. und 20. Jahrhundert*. München: Oldenbourg 1999 (= Enzyklopädie deutscher Geschichte, Bd. 55).
- Reif 2000-2001, Adel und Bürgertum in Deutschland:** Reif, Heinz (Hg.): *Adel und Bürgertum in Deutschland*. 2 Bde. Berlin: Akademie Verlag 2000-2001 (= Elitenwandel in der Moderne, Bd. 1-2).

- Reinalter/Gerlach 1996, Staat und Bürgertum:** Reinalter, Helmut; Gerlach, Karlheinz (Hgg.): *Staat und Bürgertum im 18. und 19. Jahrhundert. Studien zu Frankreich, Deutschland und Österreich*. Frankfurt a. M.: Lang 1996 (= Schriftenreihe der Internationalen Forschungsstelle Demokratische Bewegungen in Mitteleuropa 1770-1850, Bd. 17).
- Riemann, Handbuch der Musikgeschichte:** Riemann, Hugo: *Handbuch der Musikgeschichte*. Zweiter Band. Dritter Teil: Die Musik des 18. und 19. Jahrhunderts. Die großen deutschen Meister. Leipzig: Breitkopf & Härtel 1913.
- Roth 1996, Bildungsgedanke und bürgerliches Assoziationswesen:** Roth, Ralf: „Von Wilhelm Meister zu Hans Castorp. Der Bildungsgedanke und das bürgerliche Assoziationswesen im 18. und 19. Jahrhundert“, in: *Bürgerkultur im 19. Jahrhundert*, hg. von Dieter Hein und Andreas Schulz. München: Beck 1996, S. 121-139.
- Salmen 1988, Das Konzert:** Salmen, Walter: *Das Konzert. Eine Kulturgeschichte*. München: C. H. Beck 1988.
- Schmidt 1932, Hundert Jahre Darmstädter Musikverein:** Schmidt, Friedrich: *Hundert Jahre Darmstädter Musikverein. Eine Geschichte seiner Vorläufer, seines Werdens und seiner Entwicklung. Festschrift zum hundertjährigen Vereinsjubiläum*. Darmstadt: A. Bergsträßer's Verlag W. Kleinschmidt 1932.
- Schmitt-Thomas 1969, Entwicklung der deutschen Konzertkritik:** Schmitt-Thomas, Reinhold: *Die Entwicklung der deutschen Konzertkritik im Spiegel der Leipziger Allgemeinen Musikalischen Zeitung (1798-1848)*. Frankfurt a. Main: Kettenhof Verlag 1969 (= Kultur im Zeitbild, Bd. 1).
- Schnapp 1981, Der Musiker E.T.A. Hoffmann:** Schnapp, Friedrich (Hg.): *Der Musiker E. T. A. Hoffmann. Ein Dokumentenband*. Hildesheim: Gerstenberg 1981 (= E. T. A. Hoffmann, Ausgewählte musikalische Werke, Supplement).
- Schoch 1968, Hundert Jahre Tonhalle Zürich:** Schoch, Rudolf: *Hundert Jahre Tonhalle Zürich. Festschrift zum hundertjährigen Bestehen der Tonhalle-Gesellschaft Zürich*. Zürich: Atlantis 1968.
- Schuh 1940, Erinnerungen Xaver Schnyder's von Wartensee:** Schuh, Willi (Hg.): *Erinnerungen Xaver Schnyder's von Wartensee*. Berlin und Zürich: Atlantis 1940.
- Schulz 1996, Der Künstler im Bürger:** Schulz, Andreas: „Der Künstler im Bürger. Dilettanten im 19. Jahrhundert“, in: Hein, Dieter; Schulz, Andreas (Hg.): *Bürgerkultur im 19. Jahrhundert. Bildung, Kunst und Lebenswelt*. München: Beck 1996, S. 34-52.
- Schünemann 1941, Die Singakademie:** Schünemann, Georg: *Die Singakademie zu Berlin 1791-1941*. Regensburg: Gustav Bosse 1941.
- Schwab 1971, Konzert:** Schwab, Heinrich: *Konzert. Öffentliche Musikdarbietung vom 17. bis 19. Jahrhundert*. Leipzig: Deutscher Verlag für Musik 1971 (= Musikgeschichte in Bildern, Bd. VI, Lieferung 2) (= Musik der Neuzeit, Bd. 2).
- Schwinges 2001, Humboldt International:** Schwinges, Rainer Christoph (Hg.): *Humboldt International. Der Export des deutschen Universitätsmodells im 19. und 20. Jahrhundert*. Basel: Schwabe 2001 (= Veröffentlichungen der Gesellschaft für Universitäts- und Wissenschaftsgeschichte, Bd. 3).
- Skoda 1986, Gewandhaus Leipzig:** Skoda, Rudolf: *Das Gewandhaus Leipzig. Geschichte und Gegenwart*. Berlin: Ernst & Sohn 1986.
- Sollerscher Musikverein 1919, 100 Jahre Sollerscher MV Erfurt:** *100 Jahre Soller'scher Musikverein 1819-1919*. Erfurt: Martin Luther 1919.
- Steiner 1904, Zürcher Konzertleben der zweiten Hälfte des 19. Jh.:** Steiner, A.[dolf]: *Aus dem Zürcherischen Konzertleben der zweiten Hälfte des vergangenen Jahrhunderts. I.*

- Teil: 1855-1877.* Zürich: Orell Füssli (= 92. Neujahrsblatt der Allgemeinen Musikgesellschaft in Zürich).
- Steiner 1912-13, Aus der Vorgeschichte der AMG:** Steiner, Adolf: *Aus der Vorgeschichte der Allgemeinen Musikgesellschaft.* 2 Bde. Zürich: Orell Füssli (= 100.-101. Neujahrsblatt der Allgemeinen Musikgesellschaft in Zürich).
- Steiner 1928, Friedrich Hegar:** Steiner, Adolf: *Friedrich Hegar sein Leben und Wirken.* Zürich: Orell Füssli 1928 (= 165. Neujahrsblatt der Allgemeinen Musikgesellschaft in Zürich).
- Stekl 2004, Adel und Bürgertum:** Stekl, Hannes: *Adel und Bürgertum in der Habsburgermonarchie. 18. bis 20. Jahrhundert.* Hannes Stekl zum 60. Geburtstag, hg. von Ernst Bruckmüller et. al. Wien: Verlag für Geschichte und Politik 2004 (= Sozial- und wirtschaftshistorische Studien, Bd. 31).
- Stephenson 1928, Philharmonische Gesellschaft Hamburg:** Stephenson, Kurt: *Hundert Jahre Philharmonische Gesellschaft in Hamburg,* hg. von der Philharmonischen Gesellschaft Hamburg. Hamburg: Broschek & Co. 1928.
- Stierlin 1856, Die frühern Musikgesellschaften in Zürich:** [Stierlin, Leonhard]: *Die frühern Musikgesellschaften in Zürich bis auf ihre Vereinigung zu der gegenwärtigen.* Zürich: Orell, Füssli und Comp. 1856 (= 44. Neujahrstück der allgemeinen Musik-Gesellschaft in Zürich):
- Tanner 1995, Bürgertum in der Schweiz:** Tanner, Albert: *Arbeitsame Patrioten – wohlstandige Damen. Bürgertum und Bürgerlichkeit in der Schweiz 1830-1914.* Zürich: Orell Füssli 1995.
- Tenfelde 1984, Entfaltung des Vereinswesens:** Tenfelde, Klaus: „Die Entfaltung des Vereinswesens während der industriellen Revolution in Deutschland (1850-1873)“, in: *Vereinswesen und bürgerliche Gesellschaft in Deutschland*, hg. von Otto Dann. München: Oldenbourg 1984 (= Historische Zeitschrift. Beihefte (Neue Folge), Bd. 9), S. 55-114.
- Thrun 2009, Rang und Bedeutung des Hofkapellkonzerts im 19. Jh.:** Thrun, Martin: „Rang und Bedeutung des Hofkapellkonzerts im 19. Jahrhundert“, in: *[Musik-Stadt. Traditionen und Perspektiven urbaner Musikkulturen.* Bd. 3, hg. von Stefan Keym und Katrin Stöck. Referate des 14. Internationalen Kongresses der Gesellschaft für Musikforschung vom 28. September bis 3. Oktober 2008. Leipzig: Gudrun Schröder Verlag [2009]. Druck in Vorbereitung.
- Thüringer Landesmuseum Rudolstadt 2003, Musik am Rudolstädter Hof:** *Musik am Rudolstädter Hof. Die Entwicklung der Hofkapelle vom 17. Jahrhundert bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts*, hg. vom Thüringer Landesmuseum Heidecksburg Rudolstadt in Verbindung mit dem Freundeskreis Heidecksburg e.V. Rudolstadt: Thüringer Landesmuseum Heidecksburg (= Beiträge zur schwarzburgischen Kunst- und Kulturgeschichte, Bd. 6).
- Trapp 2005, Kleines Handbuch der Münzkunde:** Trapp, Wolfgang: *Kleines Handbuch der Münzkunde und des Geldwesens in Deutschland.* Köln: Anaconda 2005.
- Unger 1927, Festbuch Concert-Gesellschaft:** Unger, Herrmann (Hg.): *Festbuch zur Hundertjahrfeier der Concert-Gesellschaft in Köln 1827-1927.* Köln: M. Du Mont Schauberg [1927].
- Vallentin 1999, Humboldts Bildungs- und Erziehungskonzept:** Vallentin, Rudolf: *Wilhelm von Humboldts Bildungs- und Erziehungskonzept. Eine politisch motivierte Gegenposition zum Utilitarismus der Aufklärungspädagogik.* München und Mering: Rainer Hampp Verlag 1999 (= Profession, Bd. 15).

- Vierhaus 1995, Rekonstruktion historischer Lebenswelten:** Vierhaus, Rudolf: „Die Rekonstruktion historischer Lebenswelten. Probleme moderner Kulturgeschichtsschreibung“, in: *Wege zu einer neuen Kulturgeschichte. Mit Beiträgen von Rudolf Vierhaus und Roger Chartier*, hg. von Hartmut Lehmann. Göttingen: Wallstein-Verlag 1995 (= Göttinger Gespräche zur Geschichtswissenschaft, Bd. 1), S. 5-28.
- Volkov 1994, Die Juden in Deutschland:** Volkov, Shulamit: *Die Juden in Deutschland 1780-1918*. München: Oldenbourg 1994 (= Enzyklopädie deutscher Geschichte, Bd. 16).
- Walter 1960, Katalog der AMG-Musikalien:** Walter, Georg: *Katalog der gedruckten und handschriftlichen Musikalien des 17. bis 19. Jahrhunderts im Besitze der Allgemeinen Musikgesellschaft Zürich*. Zürich: Allgemeine Musikgesellschaft Zürich 1960.
Internetadresse:
<http://www.zb.uzh.ch/index.html?http://www.zb.unizh.ch/sondersa/musik/AMG/biblio.htm> (Stand 27.05.2008, 12.30 Uhr MESZ).
- Wasserloos 2004, Leipziger Konservatorium:** Wasserloos, Yvonne: *Das Leipziger Konservatorium der Musik im 19. Jahrhundert. Anziehungs- und Ausstrahlungskraft eines musikpädagogischen Modells auf das internationale Musikleben*. Hildesheim, Zürich u. New York: Georg Olms Verlag 2004 (= Studien und Materialien zur Musikwissenschaft, Bd. 33).
- Weber HE 1874-75, Kunstleben in Zürich 1-2:** [Weber, Heinrich]: *Schilderung des musikalischen Kunstlebens in Zürich von 1812 bis in die Mitte unseres Jahrhunderts*. 2 Hefte. Zürich: Orell Füssli 1874-75 (= 62. – 63. Neujahrsstück der allgemeinen Musik-Gesellschaft in Zürich).
- Weber HI 1958a, Das Museum:** Weber, Hildegard (Hg.): *Das „Museum“. Einhundertfünfzig Jahre Frankfurter Konzertleben 1808-1958*. Frankfurt a. M.: Verlag Waldemar Kramer 1958.
- Weber HI 1958b, Die Museumsgesellschaft in der Zeitgeschichte:** Weber, Hildegard: „Die Museumsgesellschaft in der Zeitgeschichte. Vom «schönggeistigen Club» zum Konzertinstitut“, in: Weber, Hildegard (Hg.): *Das „Museum“. Einhundertfünfzig Jahre Frankfurter Konzertleben 1808-1958*. Frankfurt a. M.: Verlag Waldemar Kramer 1958, S. 7.
- Weber W 1989, London:** Weber, William: „London: a City of Unrivalled Riches“, in: *The Classical Era. From the 1740s to the end of the 18th century*, hg. von Neal Zaslaw. Englewood Cliffs: Prentice Hall 1989 (= Man & Music), S. 293-326.
- Weber W 2008, The Great Transformation of Musical Taste:** Weber, William: *The Great Transformation of Musical Taste. Concert Programming from Haydn to Brahms*. Cambridge: Cambridge University Press 2008.
- Weibel 2006, Die deutschen Musikfeste:** Weibel, Samuel: *Die deutschen Musikfeste des 19. Jahrhunderts im Spiegel der zeitgenössischen musikalischen Presse*. Kassel: Merseburger 2006 (= Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte, Bd. 168).
- Weinmann 2002, Eine andere Bürgergesellschaft:** Weinmann, Barbara: *Eine andere Bürgergesellschaft. Klassischer Republikanismus und Kommunalismus im Kanton Zürich im späten 18. und 19. Jahrhundert*. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht 2002.
- Wenzel 1979, Hamburger Philharmonie:** Wenzel, Joachim E.: *Geschichte der Hamburger Philharmonie 1829-1979*, hg. vom Philharmonischen Staatsorchester Hamburg aus Anlaß des Jubiläums „150 Jahre Hamburger Philharmonie“. Hamburg: Christians Verlag 1979.

- Whistling 1874, Musikverein Euterpe Gedenkblatt:** [Whistling, E. W.]: *Der Musikverein Euterpe zu Leipzig 1824-1874. Ein Gedenkblatt auf Grund der Acten herausgegeben bei der Jubelfeier des fünfzigjährigen Bestehens der Euterpe*. Leipzig: C. F. Kahnt 1874.
- Wolff 1912, Musikalische Gesellschaft Köln:** Wolff, Karl: *Hundert Jahre Musikalische Gesellschaft*, hrsg. im Auftrag der Direktion der Musikalischen Gesellschaft in Cöln a. Rh. Köln: Verlag der Kölner Verlags-Anstalt und Druckerei 1912.
- Wollenberg/McVeigh 2004, Concert Life in 18th-Century Britain:** Wollenberg, Susan und McVeigh, Simon (Hgg.): *Concert Life in Eighteenth-Century Britain*. Aldershot und Burlington: Ashgate 2004.
- Würzberger 1966, Konzerttätigkeit des MV Euterpe:** Würzberger, Manfred: *Die Konzerttätigkeit des Musikvereins „Euterpe“ und des Winderstein-Orchesters im 19. Jahrhundert*, hg. aus Anlaß des Internationalen Bachfestes der Stadt Leipzig 1966 (= Die Musikstadt Leipzig, Arbeitsberichte, Heft 4).
- Zaslaw 1989, The Classical Era:** Zaslaw, Neal (Hg.): *The Classical Era. From the 1740s to the end of the 18th century*, hg. von Neal Zaslaw. Englewood Cliffs: Prentice Hall 1989 (= Man & Music).
- Zenck 1986, Bach-Rezeption des späten Beethoven:** Zenck, Martin: *Die Bach-Rezeption des späten Beethoven. Zum Verhältnis von Musikhistoriographie und Rezeptionsgeschichtsschreibung der «Klassik»*. Stuttgart: Franz Steiner Verlag Wiesbaden 1986 (= Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft, Bd. 24).
- Zernin 1882, Musikverein zu Darmstadt:** Zernin, Gebhard: *Der Musikverein zu Darmstadt in den Jahren 1832-1882. Ein geschichtlicher Abriss*. Darmstadt und Leipzig: Zernin 1882.
- Zimmermann 1885, Die zürcherischen Musikgesellschaften:** Zimmermann, G. R.: „Die zürcherischen Musikgesellschaften“, in: *Zürcher Taschenbuch auf das Jahr 1885*. Neue Folge 8 (1885), S. 1-60.
- Zschacke 1985, Carl Maria von Weber:** Zschacke, Günter: *Carl Maria von Weber. Romantiker im Aufbruch*. Lübeck: Verlag Max Schmidt-Römhild 1985.

Internetseiten noch bestehender Musikvereine

- Düsseldorf: Städtischer Musikverein zu Düsseldorf e.V.: <http://www.musikverein-duesseldorf.de>. Letzter Zugriff: 14. Januar 2009, 12.30 Uhr MEZ. Mit ausführlicher Chronik zur Geschichte der Stadt und des Vereins.
- Frankfurt a. Main: Frankfurter Museums-Gesellschaft: <http://museumskonzerte.de/geschichte.php>. Letzter Zugriff: 14. Januar 2009, 12.30 Uhr MEZ. Kurze Zusammenfassung der Geschichte des Vereins.
- Graz: Musikverein für Steiermark: <http://musikverein-graz.at/index.php/geschichte>. Letzter Zugriff: 22. Januar 2009, 01.00 MEZ. Sehr kurze Zusammenfassung der Geschichte des Vereins.
- Hamburg: Philharmoniker Hamburg: <http://www.philharmoniker-hamburg.de/philharmoniker/geschichte.php>. Letzter Zugriff: 14. Januar 2009, 12.30 Uhr MEZ. Kurze Zusammenfassung der Geschichte des Vereins.
- Köln: Gürzenich Orchester Köln: <http://www.guerzenich-orchester.de/geschichte>. Letzter Zugriff: 14. Januar 2009, 12.40 Uhr MEZ. Äusserst knappe Darstellung der Geschichte.
- Leipzig: Gewandhaus: www.gewandhaus.de/gwh.site.postext.geschichte-gewandhausorchester.html. Letzter Zugriff: 14. Januar 2009, 12.35 Uhr MEZ. Kurze

Zusammenfassung der Geschichte des Vereins, Auflistung der Dirigenten, Komponisten und Interpreten.

Mannheim: Musikalische Akademie Mannheim: <http://www.musikalische-akademie.de/geschichte.html>. Letzter Zugriff: 14. Januar 2009, 12.30 Uhr MEZ. Kurze Zusammenfassung der Geschichte des Vereins.

Wien: Musikverein: <http://www.musikverein.at/startseite.asp>. Letzter Zugriff: 22. Januar 2009, 01.00 Uhr MEZ. Keine Darstellung der Geschichte des Vereins.

Winterthur: Musikkollegium: <http://www.musikkollegium.ch/orchester.html>. Letzter Zugriff: 22. Januar 2009, 01.00 MEZ. Geschichtsdarstellung konzentriert sich vor allem auf das 20. Jahrhundert.

Zürich: Allgemeine Musik-Gesellschaft Zürich: <http://www.zb.uzh.ch/sondersa/musik/AMG/AMG.htm>. Letzter Zugriff: 22. Januar 2009, 01.00 Uhr MEZ. Darstellung der Geschichte, Dirigenten, Präsidenten, Ehrenmitglieder und Hinweise zur Verbindung der ehemaligen Schweizerischen Musikgesellschaft.

QUELLENVERZEICHNIS

Vorbemerkung

Die hier aufgeführten Quellen sind die im Textband zitierten Quellen. Im Dokumentenband finden sich zu den Musikvereinen teilweise zusätzliche Quellen.

Gedruckte Quellen

Zeitgenössische Lexika

Conversationslexikon: *Conversationslexikon mit vorzüglicher Rücksicht auf die gegenwärtigen Zeiten.* Leipzig: Friedrich August Leupold 1796-1808.

Conversations-Lexicon 2. Aufl.: *Conversations-Lexicon oder Hand-Wörterbuch für die gebildeten Stände über die in der gesellschaftlichen Unterhaltung und bei der Lectüre vorkommenden Gegenstände, Namen und Begriffe [...].* 2., ganz umgearbeitete Auflage. 10 Bde. Leipzig: Verlag des Kunst- und Industrie-Comptoirs von Amsterdam 1812-1819.

Damen Conversations Lexikon: *Damen Conversations Lexikon.* Herausgegeben im Verein mit Gelehrten und Schriftstellerinnen von C. Herlossohn. 10 Bde. Leipzig: Fr. Volckmar 1834-1838. Online verfügbar auf: <http://www.zeno.org/DamenConvLex-1834>. Letzter Zugriff: 08.01.2009, 18.00 Uhr MEZ.

Zedler Universal Lexicon: *Grosses vollständiges Universal Lexicon Aller Wissenschaften und Künste [...].* Bd. 22. Leipzig und Halle: Johann Heinrich Zedler 1739.

Zeitgenössische Zeitungen und Zeitschriften

AmZ: *Allgemeine musikalische Zeitung.* Leipzig: Breitkopf & Härtel 1798-1848.

Bremisches Unterhaltungsblatt: *Bremisches Unterhaltungsblatt für Leser aus allen Ständen.* Ab 1842 unter dem Titel: *Bremisches Unterhaltungsblatt. Ein Volksblatt.* Bremen. Jahrgänge 1832-1835, 1842-1843, 1845, 1846.

Erfurter Zeitung und Erfurter Adreß-Blatt: → Vgl. Quellenverzeichnis: Erfurt, Erfurter Musikverein, S. 237.

Journal des Luxus und der Moden: Bertuch, Friedrich Justin und Kraus, Georg Melchior (Hg.): *Journal des Luxus und der Moden.* Weimar: Friedrich Justus Bertuch 1786-1827. Jahrgänge 1786 bis 1815 online verfügbar auf: <http://zs.thulb.uni-jena.de/content/main/journals/jlm.xml>. Letzter Zugriff: 08.01.2009, 18.00 Uhr MEZ.

Magazin der Musik: Cramer, Carl Friedrich (Hg.): *Magazin der Musik.* Hamburg: Musikalische Niederlage 1783-1784. Reprographischer Nachdruck Hildesheim und New York: Georg Olms 1971.

NZZ: *Neue Zürcher Zeitung.* Schweizer Ausgabe. Zürich: Verlag Neue Zürcher Zeitung 1821ff.

Wöchentliche Nachrichten: Hiller, Johann Adam (Hg.): *Wöchentliche Nachrichten und Anmerkungen die Musik betreffend.* Leipzig: Verlag der Zeitungs-Expedition 1766-1770. Reprint Hildesheim: Georg Olms 1970.

Schriften

Altona: Mutzenbecher Ideen zu einem musikalischen Verein 1819: Mutzenbecher, Ludwig Samuel Dietrich: *Ideen zu einem musikalischen Verein in Altona*. Altona 1819. Signatur: D-Ha, A 534/454 Kapsel 4.

Vereinsstatuten

Berlin: Statuten Druck MV 1825: *Statuten der Philharmonischen Gesellschaft*. Berlin: s.n. 1825. Signatur: D-Bz, VfdGB Philharmonische Gesellschaft 60.

Bern: Statuten Musikalische Akademie 1803: *Verfassung der musikalischen Akademie in Bern*. Bern: Gottlieb Stämpfli 1803. Abgedruckt in: Bloesch, Hans: *Die Bernische Musikgesellschaft 1815-1915*. Bern: Gustav Grunau 1915, S. 359-366.

Bern: Statuten MV 1816: *Statuten der musikalischen Gesellschaft in Bern. Konstituiert den 23. November 1815*. Bern 1816. [Ursprünglich hs. überliefert]. Abgedruckt in: Bloesch, Hans: *Die Bernische Musikgesellschaft 1815-1915*. Bern: Gustav Grunau 1915, S. 399-411.

Bern: Statuten MV 1822: *Statuten der Musikalischen Gesellschaft zu Bern. Konstituiert den 23. November 1815*. Bern: Stämpfli'sche Buchdruckerei 1822. Abgedruckt in: Bloesch, Hans: *Die Bernische Musikgesellschaft 1815-1915*. Bern: Gustav Grunau 1915, S. 412-420.

Bern: Statuten MV 1835: *Statuten der musikalischen Gesellschaft zu Bern konstituiert den 23. November 1815*. Bern: C. A. Jenni 1835. Abgedruckt in: Bloesch, Hans: *Die Bernische Musikgesellschaft 1815-1915*. Bern: Gustav Grunau 1915, S. 421-426.

Braunschweig: Statuten MV 1844: *Statuten des Musik-Vereins zu Braunschweig*. [Braunschweig:] Gebrüder Meyer 1844. Signatur: D-BS, Brosch. I 10.220.

Eisenach: Statuten MV 1837: *Gesetze für den Musik-Verein in Eisenach*. Eisenach [s.n.] 1837. Abgedruckt in: *Hundert Jahre Musikverein Eisenach 1836-1936*. Eisenach: Kühner 1936, S. 36-42.

Erfurt: Statuten Erfurter MV 1834: *Statuten des Erfurter Musik-Vereins*. Erfurt: J. G. Cramer 1834. Signatur: D-EF, Ei 1104a.

Erfurt: Statuten Erfurter MV 1846: *Statuten des Erfurter Musik-Vereins*. Erfurt: J. G. Cramer 1846. Signatur: D-EF, Ei 1104b.

Erfurt: Statuten Erfurter MV 1853: *Statuten des Erfurter Musik-Vereins*. Erfurt: Gerhardt & Schreiber 1853. Signatur: D-EF, Ei 1104e.

Erfurt: Statuten Erfurter MV 1859: *Statuten des Erfurter Musik-Vereins*. Erfurt: Gerhardt & Schreiber 1859. Signatur: D-EF, Ei 1104d.

Erfurt: Statuten Sollerscher MV 1841: *Statuten des Sollerschen (ältern Erfurter) Musik-Vereins*. Erfurt: J. G. Cramer 1841. Signatur: D-EF, Ei 1107m.

Graz: Statuten MV 1815: *Gesetze des musikalischen Vereins*. (1815.) [Graz: s. n. 1815]. Abgedruckt in: Bischoff, Ferdinand: *Chronik des Steiermärkischen Musikvereines. Festschrift zur Feier des fünfundsiebzighjährigen Bestandes des Vereines*. Graz: Verlag des steiermärkischen Musikvereines 1890, S. 215-220.

Graz: Statuten MV 1817: *Statuten des Musikvereins von Steyermark*. Graz: Andreas Leykam 1817. Signatur: A-Gfk, 8.656.

Graz: Statuten MV 1821: *Statuten des Steiermärkischen Musikvereines*. Graz: Andreas Leykam 1821. Signatur: A-Gfk, 37297.

- Köln: Statuten MV 1812:** [Statuten der Musikalischen Gesellschaft Köln]. Ohne Titelangabe teilweise abgedruckt in: Wolff, Karl: *Hundert Jahre Musikalische Gesellschaft*, hrsg. im Auftrag der Direktion der Musikalischen Gesellschaft in Cöln a. Rh. Köln: Verlag der Kölner Verlags-Anstalt und Druckerei 1912, S. 26-28.
- Leipzig: Statuten MV Euterpe 1837:** *Statuten des Musikvereines Euterpe*. Leipzig: Friedrich Nies 1837. Abgedruckt in einer Schrift mit Titel: *Der Musikverein Euterpe in Leipzig*. Leipzig: Friedrich Nies 1837, S. 13-31. Signatur: D-LEsm, ohne Signatur.
- Münster: Statuten MV 1828:** *Gesetze des musikalischen Vereins zu Münster*. Münster: Coppenrathsche Schriften 1828. Signatur: D-MÜsta, NA MV Nr. 53.
- Münster: Statuten MV 1835:** *Gesetze des Musik-Vereins zu Münster*. Münster: Coppenrathsche Schriften [1835]. Signatur: D-MÜsta, NA MV Nr. 53.
- Münster: Statuten MV 1844:** *Gesetze des Musik-Vereins zu Münster*. Münster: Aschendorff'sche Schriften [1844]. Signatur: D-MÜsta, NA MV Nr. 53.
- Münster: Statuten MV 1857:** *Statuten des Musik-Vereins zu Münster. Nach den inmittelst beschlossenen Abänderungen neu redigirt im Jahr 1857*. Münster: Aschendorff'sche Schriften 1857. Signatur: D-MÜsta, NA MV Nr. 53.
- Münster: Statuten MV 1862:** *Statuten des Musik-Vereins zu Münster. Nach der in der außerordentlichen General-Versammlung vom 20. September 1862 angenommenen Fassung*. Münster: Aschendorff'sche Buchdruckerei 1862. Signatur: D-MÜsta, NA MV Nr. 53.
- Warschau: Statuten MV 1805:** *Statuten der musikalischen Gesellschaft zu Warschau*. [Warschau 1805]. Abgedruckt in: Allgemeine musikalische Gesellschaft Nr. 2 und 3 vom 9. und 16. Oktober 1805, Sp. 19-28 u. 43-48.
- Wien: Statuten MV 1812:** *Vorschlag zur Organisation des Dilettantenvereins*. Wien 1812. Abgedruckt in: Mandyczewski, Eusebius: *Zusatzband zur Geschichte der k. k. Gesellschaft der Musikfreunde in Wien. Sammlungen und Statuten*. Wien: Holzhausen 1912, S. 189-196.
- Wien: Statuten MV 1814:** *Statuten der Gesellschaft der Musikfreunde des österreichischen Kaiserstaates*. Wien 1814. Abgedruckt in: Mandyczewski, Eusebius: *Zusatzband zur Geschichte der k. k. Gesellschaft der Musikfreunde in Wien. Sammlungen und Statuten*. Wien: Holzhausen 1912, S. 197-215.
- Wien: Statuten MV 1877:** *Statuten des Vereines: „Gesellschaft der Musikfreunde in Wien.“ Beschlossen in der ordentlichen Generalversammlung am 18. Jänner 1877*. Wien: s.n. 1877. Signatur: A-Wgm, 7360/88.
- Zürich: Statuten AMG 1834:** *Statuten der Allgemeinen Musikgesellschaft in Zürich*. Zürich s.n. 1834. Inklusive Mitgliederverzeichnis. Signatur: CH-Zz, AMG Archiv III B 1, 2.
- Zürich: Statuten AMG 1863:** *Statuten der Allgemeinen Musikgesellschaft in Zürich*. Zürich: David Bürkli 1863. Signatur: CH-Zz, AMG Archiv III B 1, 2.

Sonstige gedruckte Quellen

Eisenach, Musikverein Eisenach

- Eisenach: Statuten für die Mitglieder des MV 1840:** *Gesetze für die thätigen Mitglieder des Musikvereins*. Eisenach [s. l.] 1840. Abgedruckt in: *Hundert Jahre Musikverein Eisenach 1836-1936*. Eisenach: Kühner 1936, S. 39-42.

Erfurt, Erfurter Musikverein

Erfurt: Konzertberichte Erfurter MV: „Zeitungen, Adressbücher etc., in welchen auf die Vereinsangelegenheiten bezügliche Artikel vorkommen.“ [Gedruckte Konzertberichte aus Tageszeitungen] [Leipzig aus den Jahren 1839 bis 1852, wahrscheinlich unvollständig]. Signatur: D-EFsa, 5/741 B-27.

Köln, Musikalische Gesellschaft

Köln: Vorwort zu den Statuten MV 1812: [ohne Titel]. [Vorwort zu den Statuten der Musikalischen Gesellschaft Köln 1812. Hs. Dokumentx]. [Köln 1812]. Abgedruckt in: Wolff, Karl: *Hundert Jahre Musikalische Gesellschaft*, hrsg. im Auftrag der Direktion der Musikalischen Gesellschaft in Cöln a. Rh. Köln: Verlag der Kölner Verlags-Anstalt und Druckerei 1912., S. 24-26.

Leipzig, Gewandhauskonzert

Leipzig: Konzertprogramme GH: [ohne Titel]. [Konzertprogramme aus den Jahren 1781 bis 1823/33. Später zu mehreren Büchlein zusammen gebunden]. Signatur: D-LEsm, Gewandhauskarton 1-6.

Leipzig: Nachricht der künftigen Einrichtung 1781: Nachricht von der künftigen Einrichtung des Leipziger Concerts. Leipzig: 1781. Signatur: D-LEsa, Gewandhaus Nr. 24-1. Zudem abgedruckt in: **Dörffel 1884, Gewandhauskonzerte 1781-1881**, S. 16f.

Leipzig, Musikverein Euterpe

Leipzig: Konzertprogramme MV Euterpe: [ohne Titel]. [Gedruckte Konzertprogramme aus den Jahren 1834/35 bis 1876/77. Nicht gebunden]. Signatur: D-LEsm, Konzertprogrammekarton 3.

Leipzig: Vorwort zu den Statuten MV Euterpe 1837: *Der Musikverein Euterpe in Leipzig*. Leipzig: Friedrich Nies 1837. Signatur: D-LEsm, ohne Signatur. → Vgl. auch: **Leipzig: Statuten MV Euterpe 1837**.

Münster, Musikverein

Münster: Konzertprogramme des MV: [ohne Titel, einzelne Konzertprogramme zu einem Buch gebunden]. [Münster 1834-1846]. Nicht vollständig. Signatur: D-MÜsta, NA MV Nr. 25.

Münster: Statuten für den Dirigenten des MV 1828: „Instruction für den Musicdirector des musikalischen Vereins zu Münster“, in: **Münster: Statuten MV 1828**, S. 17-20.

Zürich, Allgemeine Musikgesellschaft

Zürich: Mitgliederverzeichnis AMG 1 und 2: → Vgl. Quellenverzeichnis: Handschriftliche Quellen: Zürich, Allgemeine Musikgesellschaft Zürich und ihre Vorgängergesellschaften.

Zürich: Mitgliederverzeichnis AMG 3: „Verzeichniss der Mitglieder der Allgemeinen Musikgesellschaft in Zürich [1834] nach der Reihenfolge ihrer Annahme. Vor A. 1813 waren es Mitglieder der Gesellschaft des Musiksaales oder derjenigen zur deutschen Schule.“, in: **Zürich: Statuten AMG 1834.**

Handschriftliche Quellen

Vereinsstatuten

Berlin: hs. Statuten MV 1825: „Statuten der Philharmonischen Gesellschaft“. [Berlin 1825]. Signatur: D-Bz, VfdGB Philharmonische Gesellschaft 66.

Braunschweig: Statuten musikalisch-literarischer V 1841: „Statuten des literarisch-musikalischen Vereins zu Braunschweig 1841“. Braunschweig 1841. Signatur: D-BS G XI 15 Nr. 4.

Darmstadt: Entwurf Statuten MV 1826: [Entwurf zu den Statuten einer musikalischen Vereinigung Darmstadt]. [Darmstadt 1826]. Signatur: D-DSsa, D 12 [Großherzogliches Hausarchiv, Schleiermacher'sche Kabinettsregistratur] Nr. 8/6. Das Aktenstück konnte noch nicht eingesehen werden.

Leipzig: Regulativ Verwaltung Gewandhauskonzerte 1837: „Regulativ für die Verwaltung der Concert-Anstalt zu Leipzig“. [Leipzig 1837]. Signatur: D-LEsa, Altes Rep. Tit. LXII C 8: „Acta, die von den Vorstehern des Concerts im Gewandhauses wegen daselbst vorzunehmender Bau und sonst gemachten Antraege betr. das Große Concert betr. Anno 1823“, fol. 20r-28v.

Zürich: Statuten AMG 1812: „Projekt der Gesellschafts Ordnung für die [...] allgemeine Musik Gesellschaft in Zürich“. [Zürich 1812]. Signatur: CH-Zz, AMG Archiv III B 1,1. Entwurf. Wurde ausserdem übertragen in: **Zürich: Protokollbuch AMG Hauptversammlungen**, S. IV-VIII.

Zürich: Statuten AMG 1824: „Gesellschafts-Ordnung der Allgemeinen Musikgesellschaft in Zürich“. [Zürich] 1824. Signatur: CH-Zz, AMG Archiv III B 1,2.

Quellen Musikvereine

Berlin, Philharmonische Gesellschaft

Berlin: Instruktion Rendant des MV: „Instruction für den Rendanten des Philharmonischen Vereins“. [Berlin 1825]. Signatur: D-Bz, VfdGB Philharmonische Gesellschaft 57.

Berlin: Korrespondenz (chronologisch geordnet):

- Alexander Mendelssohn an Rentier Jordan-Friedel, Berlin, 1. Dezember 1827. Signatur: D-Bz, VfdGB Philharmonische Gesellschaft 5.
- Zirkular vom Vorstand an die Mitglieder der Philharmonischen Gesellschaft, [Berlin], 5. Mai 1831. Signatur: D-Bz, VfdGB Philharmonische Gesellschaft 38.
- Jordan-Friedel an den Vorstand der Philharmonischen Gesellschaft, Berlin, 3. April 1827. Signatur: D-Bz, VfdGB Philharmonische Gesellschaft 47.
- Der Vorstand der Singakademie Berlin an den Vorstand der Philharmonischen Gesellschaft, Berlin, 5. Mai 1828. Signatur: D-Bz, VfdGB Philharmonische Gesellschaft 74.

Berlin: Mitgliederverzeichnis MV 1825-26: [ohne Titel]. [Berlinn ca. 1825-1826]. Signatur: D-Bz, VfdGB Philharmonische Gesellschaft 62.

Berlin: Musikalienverzeichnis MV 1832: „Verzeichniß derjenigen Musikalien welche zwar von der Philharmonischen Gesellschaft bisher benutzt worden, jedoch nicht Eigenthum derselben sind [...]“. [Berlin 1832]. Signatur: D-Bz, VfdGB Philharmonische Gesellschaft 69.

Berlin: Jahresrechnung MV 1825/26 und 1826/27: [ohne Titel]. [Berlin 1825-1826]. Signatur: D-Bz, VfdGB Philharmonische Gesellschaft 2, und: [ohne Titel]. [Berlin 1826-1827]. Signatur: D-Bz, VfdGB Philharmonische Gesellschaft 3.

Berlin: Zirkulare MV 1830/31 und 1837/38 (entsprechen Mitgliederverzeichnissen): [ohne Titel]. Berlin 1830-1831, 1837-1838. Signatur: D-Bz, VfdGB Philharmonische Gesellschaft 70-73 und 77-80.

Braunschweig, musikalischer Verein

Braunschweig: Jahresrechnungen musikalischer V 1834-1840: [ohne Titel]. [Braunschweig aus den Jahren 1834/35, 1835/36 und 1839/40]. Unter anderen Dokumenten in Heft gebunden, nicht geordnet, nicht paginiert, in: „Musik. Verein 1834-1842. Bekanntmachungen, Rechnungssachen u.ä.“. Signatur: D-BS, G XI 15 Nr. 3.

Braunschweig: Zirkular musikalischer V 1835/36: [ohne Titel]. Braunschweig 1835-36. Unter anderen Dokumenten in Heft gebunden, nicht paginiert, in: „Musik. Verein 1834-1842. Bekanntmachungen, Rechnungssachen u.ä.“. Signatur: D-BS, G XI 15 Nr. 3.

Braunschweig: Zirkular musikalischer V 1: „Verzeichniss der Interessenten des neuen musikalischen Vereins, welche sich durch die beigefügte Personenzahl hinter ihren Namen zur Theilnahme an dem bevorstehenden Sylvester Balle verpflichten“. Braunschweig, 21. Dezember 1834, in: „Musik. Verein 1834-1842. Bekanntmachungen, Rechnungssachen u.ä.“. Signatur: D-BS, G XI 15 Nr. 3.

Braunschweig: Zirkular musikalischer V 2: [ohne Titel]. Braunschweig, 14. April 1835. Unter anderen Dokumenten in Heft gebunden, nicht paginiert, in: „Musik. Verein 1834-1842. Bekanntmachungen, Rechnungssachen u.ä.“. Signatur: D-BS, G XI 15 Nr. 3.

Braunschweig: Zirkular musikalischer V 3: [ohne Titel]. Braunschweig, 29. März 1836. Unter anderen Dokumenten in Heft gebunden, nicht paginiert, in: „Musik. Verein 1834-1842. Bekanntmachungen, Rechnungssachen u.ä.“. Signatur: D-BS, G XI 15 Nr. 3.

Bremen, Privatconcert

Bremen: Protokollbuch MV (entspricht gleichzeitig Konzertprogrammen): „Protocoll der Privat Concerte“. 2 Bde. Bd. 1. [Bremen 1825-1848]. Signatur: D-BMsta, Bestand 7,1014, Bd. 1.

Erfurt, Erfurter Musikverein

Erfurt: Jahresrechnung Erfurter MV 1835/36: „Rechnung über Einnahmen und Ausgaben der Casse des Erfurter Musik-Vereins für das Jahr von 1. July 1835 bis dahin 1836. geführt und abgelegt von Bischoff“. Erfurt 1835-36. Signatur: D-EFsa, 5/741 B-33.

Erfurt: Protokolle Erfurter MV: „Acta betr. das Vorsteher-Amt, die Orchester-Direction, Comité für das Orchester. 1826-1849. Vol. I. geschlossen im Sept. 1849“. [Erfurt] 1826-1849. Signatur: D-EFsa, 5/741 B-20, Bd. 1.

Erfurt: Protokolle öffentliche Konzerte Erfurter MV: „Acta betr. Die von dem Erfurter Musik-Vereine seit seiner Entstehung gegebenen öffentlichen Concerte; ferner die dadurch aufkommenen Einnahmen, so wie den Erlös aus den ausgesetzten Textbüchern. 1826-1852.“ [Erfurt] 1826-1952. Signatur: D-EFsa, 5/741 B-25.

Erfurt: Zirkular Erfurter MV 1830: „Der Erfurter Musik-Verein wird nächsten Sonntag den 30^{sten} d. Mts. [...] in der katholischen Augustiner-Kirche wieder eine musikalische Messe von Haydn (D-moll.) zur Aufführung bringen. [...] Erfurt, den 25^{ten} Juny 1830. [...] Circulare.“ Signatur: D-EFsa, 5/741 B-26.

Erfurt: Zirkular Erfurter MV 1833: „Der Erfurter Musik-Verein wird nächsten Charfreitag Abends 7 Uhr, in der katholischen Augustinerkirche, J. Haydn's treffliches Oratorium ‚die sieben Worte des Erlösers am Kreuze‘ [...] zur Aufführung bringen. [...] Erfurt den 1^{ten} April 1833. [...] Circulare.“ Signatur: D-EFsa, 5/741 B-26.

Erfurt, Sollerscher Musikverein

Erfurt: Verschiedene Unterlagen Sollerscher MV: [ohne Titel]. [Verschiedene Unterlagen des Sollerschen Musikvereins in Erfurt, u. a. Konzertanzeigen, ein Kassenbuch etc.]. [Erfurt 1825-1826]. Signatur: D-EFsa, 5/741 A 5.

Hamburg, Philharmonische Gesellschaft

Hamburg: Jahresrechnung MV: Signatur: D-Ha, Bestand 614-26, Philharmonische Gesellschaft Nr. 34. [Hamburg 1828-1900]. Hier 1828/29 bis 1838/39.

Leipzig, Gewandhauskonzert

Leipzig: Chronik Gewandhauskonzerte 1781-1834: „Kurze Geschichte der Konzerte im Gewandhause“. [Leipzig 1834?]. Anonyme Hs. [Carl Augustin Grenser?]. Signatur: D-LEsm, I N 222.

Leipzig: Hofmeister Gesuch Kammermusikabende 1835: „Acten die Bemühungen Hofmeisters, neben dem Gewandhausconcert noch besondere Kammermusikabende einzurichten betr. 1835“. [Leipzig 1835]. Signatur: D-LEsa, Tit. LXI 13a.

Leipzig: Regulativ Verwaltung Gewandhauskonzerte 1837: → Vgl. Quellenverzeichnis: Handschriftliche Quellen: Vereinsstatuten.

Münster, Musikverein

Münster: hs. Konzertprogramme MV: „Concerte des musikal. Vereins zu Münster 1821.“ [Münster 1821-1829]. Signatur: D-MÜsta, NA-MV Nr. 24.

Münster: Konzertprogramme Cäcilienkonzerte MV: [ohne Titel]. [Konzertprogramme und Konzertkritiken zu den Cäcilienkonzerten]. [Münster 1821-1899]. Nicht gebundene Blätter aus einem Ringbüchlein. Signatur: D-MÜsta, NA-MV Nr. 30

Münster: Programmhefte Cäcilienkonzerte MV: [ohne Titel]. [Programmhefte der Cäcilienkonzerte des Musikvereins in Münster]. [Münster 1804-1869]. 17 Programmhefte. Signatur: D-MÜsta, NA-MV Nr. 27 Bd. 2.

Münster: Protokollbuch MV: „Protokolle, Circulare und Verhandlungen des Musik-Vereins in Münster“. [Münster 1835-1850]. Signatur: D-MÜsta, NA-MV Nr. 1.

Zürich, Allgemeine Musikgesellschaft Zürich und ihre Vorgängergesellschaften

- Zürich: Akten zum Besitzstreit Musiksaal AMG:** [ohne Titel]. [Verschiedene Akten zum Besitzstreit um den Musiksaal beim Fraumünster: Korrespondenz und Urkunden.]. [Zürich 1827-1844]. Signatur: CH-Zz, AMG Archiv I B 1827/1844.
- Zürich: Kassabuch AMG:** „Cassa-Buch der Allgem: Musik-Gesellschaft angef: d 7 Octbr [18]56“. [Zürich 1856-1913]. Signatur: CH-Zz, AMG Archiv IV B 20.
- Zürich: Konzertabrechnungen AMG:** „Concerte der Allgemeinen Musikgesellschaft in Zürich seit 16. Novembris 1824. Extra Einnahmen“. [Zürich 1824-1860]. Signatur: CH-Zz, AMG Archiv IV B 16.
- Zürich: Konzertordnung AMG 1812:** „Concert Ordnung für die Gesellschafts Concerte“ und „Concert Ordnung für die Virtuosen Concerte“, in: **Zürich: Protokollbuch AMG Hauptversammlungen**, S. XV-XX. [Zürich 1812]. Signatur: CH-Zz, AMG Archiv IV B 6, ausserdem als Entwurf vorhanden u. d. T.: „Concert-Ordnung für die Gesellschafts-Concerte“ und „Reglement für die Virtuosen-Concerte“. [Zürich 1812]. Signatur: CH-Zz, AMG Archiv I A 2. Zitate jeweils aus dem Entwurf [textlich ausser den im Entwurf noch vorhandenen Korrekturen kein Unterschied].
- Zürich: Konzertprogramme AMG:** [ohne Titel]. [Konzertprotokoll der Allgemeinen Musikgesellschaft]. 2 Bde. [Zürich 1811-1839, 1839-1868]. Signatur: CH-Zz, AMG Archiv IV B 8-9.
- Zürich: Mitgliederverzeichnis AMG 1:** „Verzeichniss derienigen Herren, welche bey der Entstehung der allgemeinen Musicgesellschaft in Zürich Anno 1812. (als Genossen der ehemaligen beyden nun vereinigten Gesellschaften zum Musicsaale und zur Deutschen Schule) wirkliche Mitglieder derselben waren.“ [Zürich 1826]. Signatur: CH-Zz, AMG Archiv, unsignierte Archivalie.
- Zürich: Mitgliederverzeichnis AMG 2:** „Verzeichniss derienigen Herren, welche seit der Entstehung der allgemeinen Musicgesellschaft in Zürich zu Mitgliedern derselben aufgenommen worden sind.“ [Zürich 1826-ca. 1862]. Signatur: CH-Zz, AMG Archiv, unsignierte Archivalie.
- Zürich: Mitgliederverzeichnis AMG 3:** → Vgl. Quellenverzeichnis: Gedruckte Quellen: Sonstige gedruckte Quellen.
- Zürich: Musikalienverzeichnis AMG 1814:** Ziegler, Leonhard: „Verzeichniss aller im Archive der allgemeinen Musikgesellschaft in Zürich befindlichen Musikalien. verfertigt im Jahr 1814.[Zürich 1814]. Signatur: CH-Zz, AMG Archiv IV B 34.
- Zürich: Musikalienverzeichnis AMG undatiert:** „Katalog der Musikstücke aus dem Nachlass der alten Zürcher Musikkollegien resp. der Allg. Musikgesellschaft. Zürich. Bd. 1. [weitere Bde. nicht erhalten]. Zürich [20. Jh.]. Signatur: CH-Zz, AMG Archiv III B 5,1.
- Zürich: Orchesterordnung AMG 1812:** [ohne Titel]. [Orchesterordnung der Allgemeinen Musikgesellschaft Zürich]. [Zürich 1812], in: **Zürich: Protokollbuch AMG Hauptversammlungen**, S. XXI-XXII. Signatur: CH-Zz, AMG Archiv IV B 6.
- Zürich: Pflichtordnung Capellmeister AMG 1812:** „PflichtOrdnung für den Capellmeister“. [Zürich 1812], in: **Zürich: Protokollbuch AMG Hauptversammlungen**, S. XXV-XXVII. Signatur: CH-Zz, AMG Archiv IV B 6.
- Zürich: Protokollbuch AMG EK:** [ohne Titel] [Protokollbuch der Engern Commission der Allgemeinen Musikgesellschaft Zürich]. 3 Bde. [Zürich 1812-1827, 1827-1861, 1861-1895]. Signatur: CH-Zz, AMG Archiv IV B 1-3.

- Zürich: Protokollbuch AMG GK:** [ohne Titel]. [Protokollbuch der Grossen Commission der Allgemeinen Musikgesellschaft Zürich]. 2 Bde. [Zürich 1812-1861, 1861-1895]. Signatur: CH-Zz, AMG Archiv IV B 4-5.
- Zürich: Protokollbuch AMG Hauptversammlungen:** [ohne Titel]. [Protokollbuch der Hauptgebote der Allgemeinen Musikgesellschaft Zürich]. [Zürich 1812-1950]. Signatur: CH-Zz, AMG Archiv IV B 6.
- Zürich: Protokollbuch MGMS:** „Acta einer Loblichen Music=Gesellschaft Auff dem Music Sahl Inn Zürich. [...]“. [Zürich 1712-1812]. Signatur: CH-Zz, AMG Archiv IV A 1.
- Zürich: Protokollbuch MGmSt:** „Acten-Buch der Vereinigten Music-Gesellschaft der Mehrern Stadt. [...]“. [Zürich 1772-1812]. Signatur: CH-Zz, AMG Archiv IV A 8.
- Zürich: ungebundene Konzertprogramme AMG:** [ohne Titel]. [Konzertprogramme der Allgemeinen Musikgesellschaft Zürich]. [Zürich 1811-1839]. Signatur: CH-Zz, AMG Archiv III B 4,1.

Sonstige Quellen

- Haan: Aufzeichnungen des Hofes Elp:** [ohne Titel]. [Gesindebuch 1851-1912 und andere Aufzeichnungen des Hofes Elp]. Signatur: Privatarhiv Friedhelm Stöcker. Teilweise online verfügbar auf: <http://home.arcor.de/maramut/02arc/st14prei.htm>, einer Unterseite von www.zeitspurensuche.de. Letzter Zugriff: 05.01.2009, 17.00 Uhr MEZ.
- Haan: Quellen Zeitspurensuche:** [ohne Titel]. [Verschiedene Quellen aus Zeitungsberichten und Literatur zusammengestellt]. Online verfügbar auf: <http://home.arcor.de/maramut/02arc/st14prei.htm>, einer Unterseite von www.zeitspurensuche.de. Letzter Zugriff: 05.01.2009, 17.00 Uhr MEZ.

Bibliotheksverzeichnis

Die Abkürzungen entsprechen den Siglen von RISM.

A-Gfk:	Graz, Johann Josef Fux Konservatorium
A-Wgm:	Wien, Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, Bibliothek
CH-Zz:	Zürich, Zentralbibliothek, Musikabteilung
D-BS:	Braunschweig, Stadtarchiv und Stadtbibliothek
D-Bz:	Berlin, Zentral- und Landesbibliothek, Historische Sammlungen
D-BMsta:	Bremen, Staatsarchiv
D-DSsa:	Darmstadt, Hessisches Staatsarchiv
D-EF:	Erfurt, Stadt- und Regionalbibliothek, Bereich Sondersammlungen
D-EFsa:	Erfurt, Stadtarchiv
D-Ha:	Hamburg, Staatsarchiv
D-LEsa:	Leipzig, Stadtarchiv
D-LEsm:	Leipzig, Stadtgeschichtliches Museum
D-Mbs:	München, Bayerische Staatsbibliothek, Musikabteilung
D-MÜsta:	Münster, Stadtarchiv

Abkürzungsverzeichnis

AMG	= <i>Allgemeine Musikgesellschaft Zürich</i> (gegründet 1812).
AmZ	= <i>Allgemeine musikalische Zeitung</i> . Leipzig: Breitkopf & Härtel 1798-1848.
Bd.	= Band
Bde.	= Bände
ca.	= circa
d	= Pfennig, kleinste Währungseinheit im 19. Jahrhundert.
ENZ	= <i>Enzyklopädie der Neuzeit</i> , im Auftrag des Kulturwissenschaftlichen Instituts (Essen) und in Verbindung mit den Fachwissenschaftlern hg. von Friedrich Jaeger. Derzeit 8 Bde. Stuttgart: Metzler 2005-.
fl	= Gulden (florin), Währungseinheit im 19. Jahrhundert, vorwiegend in süddeutschen, österreichischen und schweizerischen Gebieten verwendet.
fol.	= folio
gg	= guter Groschen, Währungseinheit im 19. Jahrhundert.
GH	= <i>Gewandhauskonzert</i> , Leipzig (gegr. 1781)
Grove online	= <i>Grove music online</i> . Oxford: Oxford University Press. Basiert auf: NGrove2. Online verfügbar auf: www.oxfordmusiconline.com .
hg.	= herausgegeben
Hg.	= Herausgeber
Hgg.	= Herausgeber (pl.)
HmT	= <i>Handwörterbuch der musikalischen Terminologie</i> . Hg. von Albrecht Riethmüller (früher von Hans-Heinrich Eggebrecht). Stuttgart (vor 1984 Wiesbaden): Franz Steiner Verlag 1972ff.
insbes.	= insbesondere
Jg.	= Jahrgang, Jahrgänge
Jh.	= Jahrhundert
kr	= Kreuzer
MGG1	= <i>Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik. Allgemeine Enzyklopädie der Musik</i> , hrsg. von Friedrich Blume. 17 Bde. Kassel etc.: Bärenreiter 1949-1986.
MGG2	= <i>Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik</i> , begründet von Friedrich Blume. Zweite, neubearbeitete Auflage, hg. von Ludwig Finscher. 29 Bde. Kassel etc.: Bärenreiter 1994-2008.
MGCh	= Musikgesellschaft auf dem Chorherrensaal, Zürich (um 1600-1772)
MGDS	= Musikgesellschaft zur Deutschen Schule, Zürich (1679-1772)
MGMS	= <i>Musikgesellschaft auf dem Musiksaal</i> , Zürich (1613-1812)
MGmSt	= <i>Musikgesellschaft der Mehreren Stadt</i> , Zürich (1772-1812)
MV	= Musikverein
NGrove2	= <i>The New Grove Dictionary of Music and Musicians. 2nd Edition</i> . Hg. von Stanley Sadie. 29 Bde. London: Macmillan 2001.

NZZ	= <i>Neue Zürcher Zeitung</i> . Schweizer Ausgabe. Zürich: Verlag Neue Zürcher Zeitung 1821ff.
OEM	= <i>Oesterreichisches Musiklexikon</i> , hg. von Rudolf Flotzinger. 5 Bde. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften 2002-2006.
rthl	= Reichstaler
r.	= recto
S.	= Seite
sgr	= Silbergroschen
v.	= verso
vgl.	= vergleiche, siehe
WW	= Wiener Währung

→ Für Bibliothekssiglen vgl. Verzeichnis der Bibliotheken

Danksagung

Es ist keine unbekannte Wahrheit, dass eine solche Studie nicht zu verfassen ist, ohne den Glauben und die Hilfe vieler Freunde und Bekannte. Diesen Personen möchte ich an dieser Stelle für Ihr Vertrauen und ihren Beistand danken. An erster Stelle gebührt mein grosser Dank meinem Doktorvater Prof. Dr. Laurenz Lütteken und meinem Zweitgutachter Prof. Dr. Hans-Joachim Hinrichsen. Beide haben mich durch mein ganzes Studium der Musikwissenschaft begleitet und mir nicht nur in dieser Arbeit unendlich viele Hilfestellungen und wertvolle Anregungen gegeben, sie haben mir auch stets Mut zugesprochen, wenn es nötig war, haben von Beginn an an meine Fähigkeiten geglaubt und mich in vielerlei Hinsicht gefördert und unterstützt. Mein direkter Vorgesetzter und Forschungsstellenleiter des Projekts «Musik in Zürich – Zürich in der Musikgeschichte», Dr. Bernhard Hangartner, hatte immer ein offenes Ohr für meine Anliegen, egal welcher Art sie waren, und war stets ein wichtiger Diskussionspartner. Dem Schweizerischen Nationalfonds und dem Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Zürich danke ich für die finanzielle Unterstützung, ohne diese Dissertation nicht so hätte entstehen können, wie sie entstanden ist. Meinen Kollegen und Freunden am Musikwissenschaftlichen Institut der Uni Zürich möchte ich ebenfalls herzlich danken. Auch sie haben mir in zahllosen Gesprächen wichtige Anregungen und Kraft gegeben.

In inhaltlicher Hinsicht bin ich sehr vielen Institutionen zu Dank verpflichtet, und der geneigte Leser möge mir verzeihen, dass ich hier alle nenne. Die wichtigste für die Entstehung der Arbeit war die Zentralbibliothek Zürich, Musikabteilung. Die Zusammenarbeit mit Dr. Urs Fischer, Leiter der Musikabteilung und Angelika Salge, stellvertretende Leiterin der Abteilung und den restlichen Mitarbeitern gestaltete stets sich auf eine äusserst zuvorkommende und unkomplizierte Weise. Die zahlreichen Akten der *Allgemeinen Musikgesellschaft* standen mir immer vollumfänglich und ohne jegliche Verzögerungen zur Verfügung. Die weiteren Bibliotheken, die mir die nötigen Dokumente zur Verfügung stellten, waren: Zentral- und Landesbibliothek in Berlin, Stadtarchiv und Stadtbibliothek in Braunschweig, Staatsarchiv in Bremen, Stadtarchiv in Erfurt und Stadt- und Regionalbibliothek in Erfurt, Johann Joseph Fux Konservatorium in Graz, Staatsarchiv in Hamburg, Stadtarchiv in Leipzig und Stadtgeschichtliches Museum in Leipzig, Bayerische Staatsbibliothek in München, Stadtarchiv in Münster und die Bibliothek der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien. Zu herzlichem Dank aus inhaltlicher Sicht bin ich auch einigen Privatpersonen verpflichtet. Frau Helga Brück gab mir zusammen mit Prof. Dipl. Ing. Rudolf von Staden wertvolle Informationen zur Geschichte der Musikvereine in Erfurt, Claudius Böhm nahm sich als vielbeschäftigter Gewandhausarchivar viel Zeit für mich und meine Anliegen zur Geschichte des Gewandhauskonzerts. Prof. Dr. Thomas Schinköth am Musikwissenschaftlichen Seminar in Leipzig gab mir wertvolle Tipps zur Bibliothekslandschaft in Leipzig. Hans-Rainer Jung war mir ebenfalls eine grosse Hilfe.

Den musikwissenschaftlichen Kollegen ausserhalb des Musikwissenschaftlichen Instituts gebührt ebenso mein Dank für hilfreiche Diskussionen und Vorschläge.

Last but not least gilt mein Dank meinen Eltern, Grosseltern, der restlichen Familie und meinem Lebenspartner, die mich auf meinem Weg bisher stets liebevoll unterstützt, mit mir mitgefiebert haben und mir in jeglichen Lebenssituationen mit Rat und Tat zur Seite standen.

Curriculum Vitae der Autorin

1980 in Erfurt geboren, seit 1985 in der Schweiz lebend. Nach Sprachaufenthalten in Irland (2000) und Italien (2001) Studium an der Universität Zürich ab Herbst 2001 mit dem Hauptfach Musikwissenschaft und den Nebenfächern Geschichte der Neuzeit und Geschichte des Mittelalters. Erwerb des Lizentiats im Dezember 2005 mit einer Arbeit über Joseph Haydns "Il Ritorno di Tobia".

Von März 2003 bis Juni 2005 Anstellung als Semesterassistentin bei Prof. Dr. Laurenz Lütteken am Musikwissenschaftlichen Institut Zürich. 2005 bis 2008 Doktorandin am SNF-Projekt "Musik in Zürich – Zürich in der Musikgeschichte" mit dem Schwerpunkt "Die Allgemeine Musikgesellschaft Zürich (AMG)". Dort unter anderem Konzeption und Ausführung von Ausstellungen zu Hans Schaeuble (Heimatismuseum Arosa, 2006) und Paul Hindemith (Tonhalle Zürich, 2008). Ausserdem Fachreferentin für das Schweizerische Landesmuseum zur Ausstellung „Kunstwerk der Zukunft – Richard Wagner und Zürich“ (2008). Mitorganisation des Internationalen IMS-Kongresses "Passagen", Juli 2007 in Zürich.

Seit Nov. 2008 Assistentin am Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Zürich. Ab Oktober 2009 wissenschaftliche Mitarbeiterin am Richard-Strauss-Institut in Garmisch-Partenkirchen (D) am von der Deutschen Forschungsgemeinschaft (DFG) finanzierten Projekt „Verzeichnis der Quellen zu den Werken von Richard Strauss“.

Seit 2007 Sektionspräsidentin der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft (SMG), Sektion St. Gallen-Ostschweiz, seit 2007 zudem Mitglied des Zentralvorstandes der SMG. Mitglied der Gesellschaft für Musikforschung (GfM) und der Allgemeinen Musikgesellschaft Zürich (AMG).

2003-2004 Mitglied im Vorstand des Fachvereins Musikwissenschaft (Bereich Öffentlichkeitsarbeit und Studierendenberatung). 2003 Gewinnerin des nationalen Akkordeonwettbewerbs "Coupe Suisse de l'Accordéon" in der Kategorie Oberstufe Manual III (Solospiel). Weitere Aktivitäten im Bereich Akkordeon (verschiedene Ensembles, Duo). Weitere Interessen: Fotografie, englischsprachige Literatur, Badminton.